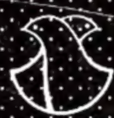
گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده

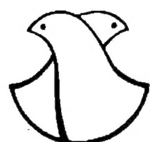
سودای مکالمه، خنده، آزادی:
میخاییل باختین



سودای مکالمه، خنده، آزادی:
میخاییل باختین

شناخت (چهره‌ها) / ۲

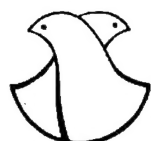
مجموعه‌ی آرست / ۱۶



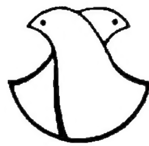
شرکت فرهنگی ـ هنری آرست

گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده

سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین



زمستان ۱۳۷۳



سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین

تزوتان تودوروف، رومان یاکوبسون، ژولیا کریستوا، لوسین گلدمن، ژان ـ ایوتادیه، میخاییل باختین

ترجمهٔ محمدجعفر پوینده

ویراستهٔ رضا خاکیانی

چاپ یکم: زمستان ۱۳۷۳

طراح و امور هنری: هایده عامری

حروفچینی، نظارت و امور فنی: آرست

لیتوگرافی: فام / چاپ: بهرام / صحافی: بهرام

بخش اول: نگاهی به زندگی و اندیشهٔ باختین

بخش دوم: گزیده‌هایی از نوشته‌های باختین

بخش سوم: فهرست‌ها و نمایه‌ها

پیشگفتار مترجم

ما با نگاه ناباور
فاجعه را تاب آوردیم
تنهایی را تاب آورده‌ایم و خاموشی را،
و در اعماق خاکستر
می‌تپیم.
(*مدایح بی‌صله*، ص ۸۱)

کتاب حاضر دارای دو بخش اصلی است. در بخش اول علاوه بر نگاهی به زندگی و آثار باختین، نظرگاه‌های تنی چند از اندیشه‌گران بزرگ جهان دربارهٔ باختین آمده است. در گزینش مطالب این اندیشه‌گران صرف‌نظر از اهمیت خود آنان، نظریاتشان دربارهٔ جنبه‌های مختلف حیات فکری باختین بیشتر موردنظر بوده است. مطالب این بزرگان که دیدگاه‌ها و «تخصص»های متفاوتی نیز دارند، نشان‌دهندهٔ فراگیری اندیشه‌های باختین و ژرفا و دامنهٔ گستردهٔ آن‌هاست. دو قسمت از کتاب تودوروف ـ *منطق مکالمه* ـ که جامع‌ترین اثری است که تاکنون دربارهٔ باختین منتشر شده، همراه با پیشگفتار آن در این مجموعه آمده است.

مطلبی که از رومان یاکوبسون آمده، مقدمهٔ او بر کتاب *مارکسیسم و فلسفهٔ زبان* است. یاکوبسون ضمن اشاره به اهمیت اندیشه‌های باختین در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی به پیشگامی او در دو عرصه پافشاری می‌ورزد: زبان‌شناسی اجتماعی و نشانه‌شناسی. نکتهٔ مهم دیگری که برای ما نیز اهمیت بسیار دارد، تأکید خاص یاکوبسون بر روش باختین است که سبب‌ساز آن‌همه ژرف‌اندیشی و نوآوری بوده، روشی که یاکوبسون از آن با صفت «روش علمی شایستهٔ پژوهشگران» یاد می‌کند: «هیچ‌چیز در نظر او تمام شده نمی‌نماید، هر مسئله‌ای، باز، باقی می‌ماند، بی‌هیچ اشاره‌ای به راه‌حلی قطعی.»

ژولیا کریستوا منتقد و اندیشه‌گر نامدار که از اولین معرفی‌کنندگان باختین به فرانسویان است، او را به‌درستی بنیانگذار پسا ـ فرمالیسم می‌داند و ضمن توصیف سه دیدگاهی که به انتقاد از فرمالیسم می‌پردازند، جایگاه ممتاز باختین را در سیر تحول نظریه و نقد ادبی مشخص می‌سازد. کریستوا نقد باختین از فرمالیسم روس را پیشگام حرکت کنونی نشانه‌شناسی می‌داند. نکتهٔ بسیار مهمی که درخور بحث و گسترش همه‌جانبه است اشاره او به ایدئولوژی نو ـ کانتی در مقام پایه و اساس مفهوم «ادبیت» فرمالیست‌ها و پیوند فرمالیسم با پوزیتیویسم است. شاید در ادامه و تعمیق این بحث و مشخص ساختن مبانی فلسفی نقد ادبی جامعه‌شناسی‌گری عامیانه ـ که آن نیز سخت تأثیر پذیرفته از پوزیتیویسم است ـ بتوان نکات مهمی را دربارهٔ پیوند جریان‌های فلسفی و نقد ادبی روشن کرد.

لوسین گلدمن، اندیشه‌گر رومانی‌تبار فرانسوی که شاید بتوان او را بزرگ‌ترین

جامعه‌شناس ادبیات در قرن بیستم نامید، در اواخر حیات پربار خود در پایان مقالهٔ معروف: *جامعه‌شناسی ادبیات: جایگاه و مسائل روش* نکاتی را دربارهٔ باختین مطرح می‌سازد. البته گلدمن در این مطلب به مقاله‌های ژولیا کریستوا دربارهٔ باختین استناد می‌ورزد. اهمیت مطالب گلدمن بیشتر به گسترش عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات برمی‌گردد و پژوهشگران این رشته می‌توانند با مقایسهٔ نظرگاه گلدمن و باختین، غنا و ژرفای تازه‌ای به مباحث جامعه‌شناسی ادبیات بدهند.

ژان ـ ایوتادیه اندیشه‌گر و منتقد معاصر فرانسوی به نقش آثار باختین در عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات می‌پردازد و پیوند اندیشه‌های باختین را با لوکاچ و گلدمن نشان می‌دهد. باختین نیز همانند لوکاچ و گلدمن به پیوند مستقیم و بی‌میانجیِ اقتصاد و ساختارهای اجتماعی با هنر و ادبیات اعتقادی ندارد و همواره بر میانجی‌های متعددی که در این پیوند پیچیده درکارند، تأکید می‌ورزد. میانجی اساسی که لوکاچ و گلدمن مطرح ساخته‌اند، مفهوم جهان‌نگری طبقات و گروه‌های اجتماعی است و باختین نیز میانجی فرهنگ را به جهان‌نگری می‌افزاید. خوانندگان علاقه‌مند برای آشنایی بیشتر با نظرگاه باختین در این زمینه می‌توانند به مقالهٔ «رابطهٔ زیربنا و روبناها» رجوع کنند.

فصل «گزینش‌های اساسی باختین» از مهم‌ترین بخش‌های کتاب *منطق مکالمه* و پیشدرآمد خوبی برای آشنایی با اندیشه‌های باختین است.

در بخش دوم که به گلچینی از نوشته‌های باختین اختصاص یافته، تلاش شده که با توجه به صفحات محدود مجموعهٔ «چهره‌ها» ـ حدود ۱۵۰ صفحه ـ برگزیده‌ای از مهم‌ترین آثار باختین عرضه شود. اما بدیهی است که معرفی گسترده و همه‌جانبهٔ اندیشه‌های باختین به‌هیچ‌وجه در این صفحات محدود نمی‌گنجد و این مقاله‌ها و مجموعهٔ این کتاب کوچک نه چیزی بیش از آشنایی اولیه با زندگی و آثار باختین، بلکه مقدمه‌ای است برای شناخت اندیشه‌های وی و با این هدف فراهم آمده که ضمن نشان‌دادن اهمیت و جایگاه بی‌همتای اندیشه‌های باختین در قرن بیستم، راه آشنایی با آن‌ها را تا حدی هموار سازد.

در پاسخ به پرسش در باب ضرورت شناخت اندیشهٔ باختین نخست باید گفت که او بی‌تردید از ژرف‌اندیش‌ترین، تیزبین‌ترین و گیراترین چهره‌های فرهنگ اروپایی در قرن بیستم است و ما که واپسین سال‌های این قرن پرآشوب را پشت سر می‌گذاریم باید از اندیشه‌های بزرگان این قرن هرچه بیشتر توشه برگیریم. اما شاید مهم‌ترین عامل، گیرایی مجموعهٔ زندگی و آثار باختین برای نگارنده باشد که می‌توان آن را در سه مقولهٔ روش،نگرش و منش او خلاصه کرد. در این سه زمینه باختین به‌ویژه برای ما گفتنی‌ها و آموزش‌های ارزشمند بسیاری دارد که در این‌جا به مهم‌ترین آن‌ها فهرست‌وار اشاره می‌شود.

باختین در عرصهٔ روش، اسلوبی بسیار دیالکتیکی دارد و آثار او چه بسا یگانه کار فلسفیِ اصیل در روسیهٔ بعد از انقلاب باشد. اندیشهٔ او که حاصل ژرف‌اندیشیِ روش‌شناختی دربارهٔ علوم‌انسانی به‌طور عام و علوم زبان به‌طور خاص است در جنبش عامِ فلسفهٔ اروپایی زمانهٔ وی جای می‌گیرد. او از همان نخستین آثار خود می‌کوشد تا دستاوردهای جدید علوم انسانی را در پرتو نظرگاهی دیالکتیکی که از هرگونه وسوسهٔ جزم‌اندیشانه به‌دور است، بررسی کند، نظرگاهی که فاعل و موضوع شناخت را در علوم انسانی از هم جدا نمی‌داند و جدایی داوری عینی و واقعی از داوری ارزشی را نیز نمی‌پذیرد و از هر پیرایهٔ پوزیتویستی کاملاً به‌دور است.

در عرصهٔ نگرش نیز باختین از جهات بسیار، انسانی قرن نوزدهمی، انسانی جامع‌الاطراف، اهل تحقیق، برخوردار از فرهنگی دانشنامه‌ای و یک «غیرمتخصصِ» حقیقی است و می‌دانیم که در میان همین افراد است که بهترین متخصصان یک رشته یافت می‌شوند. ساختمان نظرگاه باختین، زیربنای روش‌شناختی و فلسفی استواری دارد و نشان می‌دهد که برای کار جدی در عرصهٔ زیبایی‌شناسی و نقد و نظریهٔ ادبی، شناخت و نگرش فلسفی

ضرورت حیاتی دارد. زیبایی‌شناسی و نقد و نظریهٔ ادبی، پیوندی ناگسستنی با فلسفه دارد و بی‌بهره‌گیری از فلسفه چندان کارساز نخواهد بود. آن‌چه به نگرش باختین ژرفا و گیرایی بسیار می‌بخشد همه‌جانبه‌بودن آن است. در آثار او زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی با بررسی و نقد ادبیات و رفتار اجتماعی پیوند می‌خورند. از سوی دیگر باختین می‌کوشد تا بر دوگانگی‌های مکانیکی رایج بین صورت و محتوا، و عین و ذهن غلبه کند. در آثار او ما شاهد تلفیق آزاداندیشی فلسفی با آزادیخواهی سیاسی ــ اجتماعی و هنری هستیم. به همین سبب بازگشت به آثار باختین فقط در چارچوب نظریهٔ ادبی جای نمی‌گیرد بلکه راهگشای مباحث بسیاری در زمینه‌های فلسفه و علوم‌انسانی است، چراکه او به همهٔ عرصه‌های علوم‌انسانی سر می‌کشد و اندیشه‌گری چندین‌رشته‌ای است. دامنهٔ روش‌شناختی نگرش باختین بسیار گسترده است و به یک نظریهٔ نشانه می‌رسد که او را به پیشگام نشانه‌شناسی معاصر بدل می‌سازد و نمایشگر یکی از گیراترین تلاش‌هایی است که برای ایجاد بوطیقای جامعه‌شناختی در چارچوب علم عامِ ایدئولوژی‌ها صورت گرفته است.

نگرش و نظرگاه باختین سخت دیالکتیکی و چندگانه است: در برابر تک‌گویی، مکالمه را قرار می‌دهد، در برابر یکنواختی، تنوع را، در برابر تک‌آوایی، چندآوایی را، در برابر آگاهی و حقیقت تک‌آوا و تک‌گونه، آگاهی و حقیقت چندآوا و چندگونه را، و در برابر فرهنگ رسمی و جزمی و سوگ و جدیت خشک، فرهنگ مردمی و جشن وخنده و طنز را. شاید بتوان محتوای نگرش باختین را با تعریفی که خود او از محتوای سخن رمانی ارائه کرده، همانند دانست: «سخن رمانی یک محتوای ویژه دارد: واقعیت جهانِ دگرگون‌پذیر و ناتمامی ذاتی هستی. هنوز هیچ‌چیز قطعی در جهان رخ نداده، واپسین کلام دربارهٔ جهان هنوز گفته نشده، جهان باز و آزاد است، همه‌چیز هنوز در راه است و همیشه در راه خواهد بود.»

در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی آن جنبه‌ای از نظرگاه باختین که امروزه به‌ویژه برای ما اهمیت بسیار دارد، نگرش پسا ــ فرمالیستی اوست. عزیمتگاه فکری باختین فرمالیسم است؛ اما او می‌کوشد که پس از جذب تمام جنبه‌های مثبت و ارزشمند فرمالیسم از آن فراتر رود. انتقاد باختین از فرمالیسم بهترین شاهد مثال برای نقد به مفهوم دیالکتیکی و مدرن کلمه است. چنین نفی و نقدی یک عمل سه‌گانه است که به تعبیر هگل «حفظ و حذف و ارتقا» را همزمان دربر دارد. باختین جنبه‌های مثبت فرمالیسم را حفظ می‌کند، یک‌جانبه‌نگری‌ها و محدودیت‌های آن را کنار می‌گذارد و بدین‌ترتیب آن را ارتقا می‌دهد و نگرشی بسیار کارساز و خلاق را عرضه می‌کند که مناسب‌ترین نام برای آن همان پسا ــ فرمالیسم است. شاید بتوان کوتاه‌ترین تعریف برای پسا ــ فرمالیسم را چنین ارائه کرد: *پیوند جدایی‌ناپذیر میان اجتماعیت و ادبیت ادبیات*. لوکاچ جوان نیز همین مفهوم را به بیانی دیگر در جمله‌ای مشهور بیان کرده است: «عاملِ حقیقتاً اجتماعی در ادبیات همانا صورت است.» باختین در روزگار خود با دو نگرش یکجانبه روبه‌روست و در تمام آثار خویش با این دو نگرش برخورد می‌کند: فرمالیسم و جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه. به نظر او، ساخت‌بندی‌های ایدئولوژیکی به شیوه‌ای درونی و ذهنی، سرشت جامعه‌شناختی دارند و زبان و هنر و ادبیات نیز به شیوه‌ای درونی و ذاتی اجتماعی هستند. هر دو روش فرمالیسم و جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه مبنای مشترکی دارند: تلاش برای کشف کل در جزء. هر دو روش ساختار جزء را که با روش انتزاع از کل بیرون کشیده شده، به صورت ساختارِ خودِ کل عرضه می‌کنند. خطای فرمالیست‌ها در آن است که علم سخن (بوطیقا) را در علم زبان (زبان‌شناسی) حل می‌کنند. اگر ایدئولوژی‌پرستان از وحدت ساختاریِ استوارِ اثر غافلند و بر جنبه‌هایی از محتوایِ باب طبعشان انگشت می‌گذارند، فرمالیست‌ها نیز از بار معنایی گستردهٔ هر یک از عناصر ساختار هنری غافلند. آنان فاقد چشم‌اندازی اجتماعی ــ تاریخی هستند و بررسی ادبیات را از هنر به‌طورکلی و درنتیجه از زیبایی‌شناسی و در تحلیل نهایی از فلسفه جدا می‌کنند.

ناگفته نماند که پسا ـ فرمالیسم نه آخرین کلام که اولین سخن در عرصهٔ نگرش همه‌جانبه و گسترده به آفرینش ادبی است و امیدواریم که کتاب حاضر که می‌توان آن را به تعبیری بیانیهٔ پسا ـ فرمالیسم دانست در ترویج این نگرش مؤثر باشد.

در منش باختین نیز مهم‌ترین نکته، کار پیگیر و صبورانه، بی‌اعتنایی به حشمت و جاه و نام و آوازه و تأکید بر استقلال اندیشه و هنر است. او «با نگاه ناباور» فاجعهٔ حاکمیت دیوانسالاران و استبداد آنان را تاب آورد، به‌ناچار تنهایی و خاموشی گزید اما در اعماق خاکستر جزمیت و تاریک‌اندیشی از تپش بازنماند. شهرت شخصی خویش را فدای انتشار آثارش کرد و با نام مستعار نوشت. او که ساق پای خود را از دست داده، در کتابی که دربارهٔ رابله می‌نویسد به ستایش پرشور تمامیت پیکر آدمی می‌پردازد. اندیشه‌گری که «نبود پاسخ» را شرّ اعظم می‌داند گرفتار تقدیری غریب می‌شود: هرگز پاسخی نمی‌یابد. شاید هم تمام «نظریهٔ مکالمه» زادهٔ میل به درکِ حالت تحمل‌ناپذیر «نبود پاسخ» باشد.

عنوان کتاب حاضر نیز به جوهر زندگی و آثار باختین اشاره دارد: در دورهٔ حاکمیت استبداد استالینی که با تک‌گویی، حاکمیت ایدئولوژی جزم‌اندیش، شادی ستیز، خشک و رسمی و فقدان آزادی همراه است، باختین در عرصهٔ نظریه و در آثار خویش سرود ستایش مکالمه، خنده و آزادی را سر می‌دهد. خندهٔ مطلوب باختین نیز خود به‌تنهایی نوعی جهان‌نگری است: نفی آگاهانه و شادمانهٔ وضع موجود و ایجاد نظمی جدید بر اساس شادی، آزادی، برابری. این خنده رهایی‌بخش، بیدادستیز، جزم‌شکن، آینده‌نگر، شادی‌آفرین و زاینده است. باختین در خنده و در جشن‌های مردمی، نفی تمام نظام اجتماعی موجود ازجمله حقیقت مسلط را می‌بیند، نفیی که با آن‌چه درحال زایش است، پیوندی جدایی‌ناپذیر دارد: «خنده و جشن‌های مردمی گستاخی ابداع را برمی‌انگیزد، به رهایی از دیدگاه مسلط در باب جهان، به رهایی از همهٔ رسوم، حقایق جاری، تمام چیزهای مبتذل، عادی و پذیرفتهٔ همگان یاری می‌رساند و سرانجام امکان می‌دهد که نگاهی تازه به جهان بیفکنیم و دریابیم که هر آن‌چه وجود دارد تا چه حد نسبی است و یک نظم جهانی سراپا متفاوت، امکان‌پذیر است.» راستی را چون نیک بنگریم نیاز آدمی به آگاهی و شادی و آزادی، از آب و هوا و نان شب نیز واجب‌تر است چراکه انسان درحقیقت یا آزاد و شاد و آگاه است یا از هر حیوانی، پست‌تر. و در این روزگار و دنیای سیاهِ مکالمه‌گریز، خنده‌ستیز، ناآزاد و پر از نابرابری که جان غم‌زدهٔ ما را تک‌آوایی، تاریک‌اندیشی و ابتذال خودی و بیگانه اسیر ساخته است، چه فراخوانی بایسته‌تر و شایسته‌تر و رهگشاتر از آن‌چه به‌راستی سودای دیرپای تمام زندگی باختین بود: مکالمه، خنده، آزادی، برابری.

اینک مکالمه با باختین آغاز شده اما دریغا که پیکر بنیانگذار «منطق مکالمه» دیرگاهی‌ست که در خاک غنوده است. اما چه باک که اندیشهٔ او مرزها را درمی‌نوردد و در غیاب او اما به یمن او، جهانگستر می‌شود. به امید تلاش همه‌جانبهٔ نوع بشر در راه ایجاد جهانی که در آن، مکالمه، خنده و آزادی دیگر نه سوداکه واقعیت حاکم بر زندگی فرد و جامعه باشد.

در پایان وظیفهٔ خود می‌دانم که از تمام دوستانی که در ترجمه و انتشار این اثر به هر طریق از محبت‌ها و تلاش‌هایشان برخوردار بوده‌ام سپاسگزاری کنم؛ به‌ویژه از عزیزانم: ثریا انصاری و رضا عاصی که همواره وامدار مهرورزی‌هایشان هستم، شاعر و ویراستار فرزانه رضا خاکیانی که این ترجمه را به زیور ذوق و فضل خود آراست، خانم مهرافروز فراکیش که با دقت تمام رنج حروفچینی این کتاب را بر خود هموار ساخت و دوست گرامی منصور کوشان که در این آشفته‌بازار نشر، از سر فرهنگ‌دوستی از هیچ تلاشی در راه انتشار هرچه سریع‌تر و بهتر این کتاب خودداری نورزید.

پوینده، تیر ۱۳۷۳

۱

تزوتان تودوروف

باختین: بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم

چه بسا بتوان بدون چندان تردیدی دو صفت عالی برای میخاییل باختین قائل شد و گفت که او مهم‌ترین اندیشه‌گر شوروی در عرصهٔ علوم‌انسانی و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم است. البته میان این دو صفت عالی نوعی همبستگی وجود دارد: نه بدین معنا که برای خوش درخشیدن در عرصهٔ نظریهٔ ادبی باید اهل شوروی بود (اگرچه سنت روسی، به‌احتمال، غنی‌تر از سنت هر کشور دیگر است)؛ بلکه از آن رو که نظریه‌پرداز ادبی راستین به‌ضرورت باید علاوه بر ادبیات به چیزی دیگر نیز بیندیشد: تخصص او ـ اگر این تعبیر جایز باشد ـ در نداشتن تخصص است، و در مقابل (از کجا معلوم؟) توجه به ادبیات، برای متخصصان علوم انسانی، شاید ضروری باشد.

باختین گواه مسلم همین امر است. او که پیش از هر چیز نظریه‌پرداز متن (به معنایی نامحدود، یعنی گسترده‌تر از متن «ادبی») است، برای پیشبرد هرچه بهتر پژوهش خود درمی‌یابد که چاره‌ای جز سرکشی‌های طولانی در عرصه‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی ندارد و از این سرکشی‌ها، با نگرشی یکپارچه از پهنهٔ فراگیر علوم انسانی، به نظریهٔ ادبی بازمی‌گردد، نگرشی که استوار است بر

یگانگی موضوع آن‌ها، یعنی متن‌ها، و بر یگانگی روش آن‌ها، یعنی تفسیر یا شاید به عبارتی، ***دریافت پاسخگویانه***.

باختین به علوم زبان توجهی بسیار ویژه دارد. در این عرصه، در آغاز دهۀ بیست، با دو نظرگاه افراطی روبه‌رو می‌شود: از یک سو نظرگاه نقد سبک‌شناختی که جز به بیان فرد اعتنایی ندارد و از سوی دیگر زبان‌شناسی ساختاری نوپا (سوسور) که از زبان به معنای عام، جز زبان به معنای خاص، یعنی صورت دستوری ـ انتزاعی را حفظ نمی‌کند. اما موضوع برگزیدۀ باختین، یعنی گزارۀ انسانی، در میان این دو قرار می‌گیرد. گزارۀ انسانی حاصل کنش و واکنش میان زبان و زمینۀ گزاره‌پردازی (ارتباط گفتاری و کلامی) است ـ زمینه‌ای که به تاریخ تعلق دارد. برخلاف نظر زبان‌شناسان و سبک‌شناسان، گزاره، فردی، بی‌نهایت تغییرپذیر و درنتیجه، شناخت‌ناپذیر نیست؛ گزاره می‌تواند و باید موضوع یک علم جدید زبان بشود که باختین آن را ***فرا ـ زبان‌شناسی*** می‌نامد. بدین‌ترتیب بر دوگانگی و جدایی سترون‌ساز صورت و محتوا چیره می‌گردد و بررسی ایدئولوژی‌ها را آغاز می‌کند.

مهم‌ترین ویژگی گزاره ـ یا ویژگی‌ای که در هر حال بیشتر از همه نادیده گرفته شده ـ ***خصلت مکالمه‌ای***، یعنی بُعد بینامتنی آن است. از زمان حضرت آدم به این سو دیگر نه اشیای نامیده نشده وجود دارد و نه واژه‌هایی که پیشتر به کار نرفته باشد. هر سخنی، عامدانه یا ناعامدانه، با سخن‌های پیشین که دربارۀ همان موضوع گفته شده و نیز با سخن‌های آینده که واکنش‌های آن را پیش‌بینی و احساس می‌کند، مکالمه برقرار می‌سازد. آوای فردی ممکن نیست به گوش برسد مگر این‌که به همسرایی پیچیدۀ دیگر آواهای موجود بپیوندد. این امر نه فقط در مورد ادبیات، بلکه در مورد هر سخنی صادق است و باختین بدین‌ترتیب به طرح اولیۀ تفسیری جدید از فرهنگ می‌رسد: فرهنگ از سخن‌هایی تشکیل شده که خاطرۀ جمعی (افکار رایج و اندیشه‌های قالبی و نیز گفتارهای استثنایی) را حفظ می‌کنند، سخن‌هایی که هر گوینده‌ای مجبور به موضع‌گیری در برابر آن‌هاست.

رمان عالی‌ترین نوع (ژانر) برای گسترش این چندآوایی است و به همین

سبب باختین بخشی عظیم از آثار خود را به آن اختصاص می‌دهد. او با پرداختن به سبک‌شناسی نوع رمان، که در عین‌حال ساختارهای ایدئولوژیکی آن را نیز روشن می‌سازد، تابلویی گیرا از تمامی تحول نثر روایی در اروپا را ترسیم می‌کند. این تحول تابع تعارضی پیوسته و بی‌نهایت تغییرپذیر میان دو گرایش است: گرایش به وحدت و گرایشی که کثرت را حفظ می‌کند. بعدها این بررسی الگوهای زمانی ـ مکانی (Chronotopes) را، که حاصل زیر ـ انواع روایی هستند، دربر می‌گیرد و درونمایه‌ای ساختاری به سبک‌شناسی افزوده می‌شود. باختین در این‌جا به بسط موضوعی می‌پردازد که می‌توان آن را «بوطیقای گزاره‌پردازی» خواند.

راه‌حل این تعارض، پیروزی گرایش به کثرت است که نقطهٔ اوج آن در رمان‌های داستایفسکی تجسم می‌یابد و می‌دانیم که آثار داستایفسکی نه فقط موضوع بحث نخستین کتابی است که از باختین منتشر شده، بلکه راهنمای اندیشه و روش او نیز هست. به همین سبب است که ژرف‌اندیشی باختین در مورد رمان به نوعی از انسان‌شناسی می‌رسد و یک بار دیگر نتایج نظریهٔ ادبیات از خود این نظریه فراتر می‌روند: همانا موجود انسانی است که در ذات خود، به‌طرزی پایان‌ناپذیر، ناهمگون است و جز در مکالمه وجود ندارد: در دل موجود انسانی، دیگری را می‌یابیم. محور این انسان‌شناسی، همان ارزش‌هایی است که به‌نظر او بر تاریخ ادبیات، فرا ـ زبان‌شناسی یا ژرف‌اندیشی دربارهٔ روش‌شناسی علوم‌انسانی حاکم بوده‌اند: بر تمام اندیشهٔ او، مفاهیم «گردیدن»، «ناتمامی» و «مکالمه» پرتو انداخته است. نباید از یاد ببریم که واژهٔ «مسائل» یا یکی از مترادف‌های آن در عنوان مهم‌ترین متن‌های باختین به کار رفته است (و دریغا که از بد حادثه در ترجمهٔ فرانسهٔ چندین اثرِ او دیده نمی‌شود): مسائل بوطیقای داستایفسکی، مسائل ادبیات و زیبایی‌شناسی، مسئلهٔ متن و...

اندیشهٔ باختین پربار، پیچیده و گیراست. اما راهیابی به این اندیشه (اگرچه در ذات خود ناروشن نیست) بی‌نهایت دشوار است. این دشواری دلایلی چندگانه دارد.

نخستین دلیل به تاریخ برمی‌گردد ـ البته بیشتر تاریخ انتشار آثارش **موردنظر**

است تا تاریخ نگارش آن‌ها. دو وضعیت خاص، مشخص‌کنندهٔ این تاریخ است. یکی این‌که باختین در طی پنج سال پس از انتشار نخستین کتابش هیچ چیزی را با نام خود منتشر نمی‌کند، درحالی که در همین ایام چندین اثر منتشر می‌شود که یا نوشتهٔ خود اوست یا از اندیشه‌های او الهام گرفته، اما دوستانش، و. ولوشینوف و پ. مدودف آنها را امضاء کرده‌اند. این نکته تا همین اواخر (تا سال ۱۹۷۳) بر کسی روشن نبود و مجادله دربارهٔ ماهیت حقیقی نویسندهٔ این کتاب‌ها هنوز به فرجام نرسیده است.

از سوی دیگر، باختین در تمام طول دورهٔ فعالیت بعدی خود دست به قلم می‌برد بی‌آن‌که قصد انتشار داشته باشد (به استثنای کتاب او دربارهٔ داستایفسکی). کتاب ***آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس***، بیست و پنج سال پس از نگارش منتشر می‌شود. تازه پس از مرگ باختین (در ۱۹۷۵) است که متن‌های مهمی که در دوره‌های مختلف زندگی او نوشته شده‌اند، به انتشار می‌رسند: بر اولین مجموعه خود مؤلف نظارت کرده بود و دومین مجموعه راکسانی منتشر می‌کنند که دست‌نوشت‌های باختین را در اختیار دارند.

چنین وضعیتی دو رشته دشواری در پی دارد: دستهٔ اول صرفاً مادی هستند. متن‌های منتشرشده در سال‌های بیست از مدت‌ها پیش نایابند، به‌ویژه ـ ولی نه فقط ـ برای پژوهشگرانی که در خارج از اتحاد شوروی کار می‌کنند. مدودف و ولوشینوف هر دو در سال‌های سی ناپدید می‌شوند و این امر در نایاب شدن کامل آثارشان نقش دارد. وضعیت آثار منتشرنشده، به‌ویژه آن‌هایی که امروزه به دست ما رسیده است، اندکی تفاوت دارد: ما نمی‌دانیم آن‌ها از میان چه متونی استخراج شده‌اند و از چند و چون مجموعهٔ آفریده‌های کتبی (و شفاهی، اما ضبط شدهٔ) باختین نیز بی‌خبریم. اما عدم انتشار (یاانتشار دیررس یا انتشار با نام مستعار) از درون نیز بر ساختمان این متن‌ها تأثیر می‌گذارد. با وجودی که باختین اندیشه‌گری است که گزینش‌های اساسی‌اش به‌نحوی شگفت‌انگیز ثابت‌اند، متن‌های منتشرشده (و به‌ویژه متن‌های منتشرشده در زمان حیات او) به‌تنهایی دریافت مجموعهٔ نظام فکری او را میسر نمی‌سازند. در این آثاری که به انتشار

فوری اختصاص نیافته‌اند و با توجه به خوانندهٔ جدید ـ که در هر متنی با وی روبه‌رو می‌شویم ـ نگاشته نشده‌اند، هیچ عاملی برای به هم پیوستن تکه‌های مختلف این نظام فکری در نظر گرفته نشده است. تمام خوانندگان تا زمان مرگ باختین فقط دو کتاب او دربارهٔ داستایفسکی و رابله را در اختیار داشته‌اند و این امر ممکن است خطاهای تفسیری بزرگی در پی داشته باشد، زیراکه دو قطعهٔ کوچک و مشهود از کوه یخ به‌جای تمام آن گرفته می‌شده ـ بی‌آن‌که حتا پیوند این دو قطعه نیز روشن شده باشد. خود باختین در طرح ـ ناتمام! ـ پیشگفتاری بر مجموعهٔ سال ۱۹۷۵، این نکته را خاطرنشان می‌کند:

«انسجام یک مفهومِ درحال شدن (درحال پیشرفت). و همین امر موجب نوعی ***ناتمامی درونی*** بسیاری از اندیشه‌های من است. اما نمی‌خواهم عیب را به مزیت بدل سازم: در کارهای من ناتمامی‌های بیرونی بسیاری نیز وجود دارد، ناتمامیِ نه فقط اندیشه، بلکه بیان و نمایش آن ... علاقهٔ من به تغییر و تنوع واژه‌ها برای نامیدن پدیده‌ای واحد. چندگانگی چشم‌اندازها. نزدیک‌شدن به پایان، بدون ذکر حلقه‌های میانجی» (باختین، ***زیبایی‌شناسی آفرینش کلامی***).

این دعاوی به هیچ رو گزافه‌آمیز نیستند، و هنگامی که در پی حفظ «ناتمامی درونیِ» اندیشهٔ باختین برمی‌آییم باید برای تکمیل بیان، تعریف و تشخیص مترادف‌ها و واژه‌های چندمعنی و تعیین حلقه‌های میانجی مفقود، به کاری عظیم دست زد.

من در این‌جا، ضمن اشاره به دشواری‌هایی که خوانندگان باختین با آن روبه‌رو هستند، شناخت زبان روسی را پیش‌فرض قرار داده‌ام. اما خوانندگان غربی از رهگذر ترجمه با این آثار آشنا شده‌اند و دومین دشواری بزرگ نیز در همین امر نهفته است. این ترجمه‌ها وجود دارند اما اطمینان ندارم که به‌طور قطع رضایت‌بخش باشند. من که خود نیز به حرفهٔ مترجمی پرداخته‌ام، همکارانم را به سبب این یا آن بدفهمی تصادفی سرزنش نمی‌کنم. اما در مقابل، آنچه در این مورد برایم وخیم می‌نماید این است که آثار باختین را کسانی ترجمه کرده‌اند که نظام فکری او را نمی‌شناخته‌اند یا درک نمی‌کرده‌اند (ناگفته نماند که این امر چندان ساده نبوده است). درنتیجه، مفهوم‌های اساسی در نظام فکری او مانند

سخن، **گزاره**، **منطق چندگونگی**، ***برون‌بودگی*** و بسیاری از مفهوم‌های دیگر با «معادل‌های» گمراه‌کننده ترجمه شده‌اند و یا در پی توجه مترجم به اجتناب از تکرار یا ناروشنی، به‌کلی ناپدید گشته‌اند. افزون بر این، یک واژهٔ روسی واحد را مترجمانِ مختلف همیشه به یک صورت ترجمه نکرده‌اند و همین امر ممکن است برای خوانندگان غربی دشواری‌های تصنعی ایجاد کند. اما به‌رغم این‌همه، نیروی اندیشهٔ باختین که توانسته است راهی برای رسیدن به ستایشگران غربی خود (که کم هم نیستند) بگشاید، شایستهٔ ستایش است.

اجتماع این دو امر ـ اهمیت اندیشهٔ باختین و دشواری شناخت آن ـ مرا به نگارش این صفحات واداشته و نیز شکل طرح نوشته‌ام را تعیین کرده است. مهم‌ترین کمبودی که برای برطرف کردن آن تلاش می‌ورزم در سطحی بسیار مقدماتی (اما در عین حال، بسیار اساسی) قرار می‌گیرد: هدف صرفاً آن است که آثار باختین به زبان فرانسه خواندنی شود. نمی‌توانم ادعا کنم که متن حاضر به‌راستی از من باشد: تا حدی همان‌گونه که ژان استاروبینسکی خواندنِ کتاب فردینان دوسوسور دربارهٔ جناس‌های مقلوب را برای ما ممکن ساخته است، من نیز بر آن بوده‌ام که در زمینه‌ای متفاوت و با دشواری‌هایی از نوع دیگر، اندیشه‌های باختین را معرفی کنم و برای این کار به‌نوعی مونتاژ دست زده‌ام که حد وسط برگزیدهٔ آثار و تفسیر است و در آن، جمله‌های من به‌طور کامل از آنِ خودم نیستند؛ تمام متن‌های ذکرشده را البته دوباره ترجمه کرده‌ام. بدون انکار تحریف‌هایی که حتا کوچک‌ترین تفسیرها نیز ممکن است در پی داشته باشند، بر این نظرم که نام من را می‌توان در ردیف یکی از نام‌های مستعاری که باختین به کار برده است، ذکر کرد. (ولی آیا این نام‌ها صرفاً مستعارند؟)

به همین سبب (در اصل) از مکالمه با باختین خودداری ورزیده‌ام: پیش از آغاز مکالمه، باید نخستین صدا شنیده شود. به واکنش‌های نسبتاً متعددی نیز که انتشار نخستین آثار باختین در غرب برانگیخت، در اینجا توجهی نکرده‌ام. تقریباً تمام این واکنش‌ها بر بدفهمی‌های (موجه) استوارند. و سرانجام این‌که (جز در موارد استثنایی) از مقایسهٔ اندیشهٔ باختین با اندیشهٔ نویسندگان پس از وی خودداری ورزیده‌ام اما اغلب دربارهٔ منابع اندیشهٔ او به کند و کاو پرداخته‌ام: از

آن‌جا که آثار باختین به‌خودی‌خود بسیار متنوع است، معلوم نیست که سیر تداعی معانی کجا ممکن است از حرکت بازایستد. هیچ تردیدی نیست که در مواردی بسیار، اندیشه‌های باختین سخت امروزین می‌نمایند چراکه نظریات این یا آن نویسندهٔ امروزه معتبر را پیشاپیش مجسم می‌سازند و یا حتا از آن‌ها فراتر می‌روند. این مقایسه‌ها، در اصل، در متن حاضر حالت ضمنی دارند: شاید بر نحوهٔ باختین‌خوانی من تأثیر گذاشته‌اند، اما در این کتاب، بحث دربارهٔ آن‌ها جایی ندارد.[1]

۱- در این‌جا مایلم از کسانی که در نگارش این کتاب به من یاری رسانده‌اند، سپاسگزاری کنم: لادیسلاو ماتیکا، میخائل هولکیست، ژرژ فیلیپنکو و دوستانی چند در اتحاد شوروی و در بلغارستان و نیز مونیک کانتو.

۲
تزوتان تودوروف
زندگینامهٔ باختین

منبع اصلی اطلاعات ما از رویدادهای زندگی باختین نوشتهٔ کوتاهی است که در آغاز کتابی در بزرگداشت باختین در اتحاد شوروی منتشر شده است. من در این‌جا صرفاً به خلاصه‌کردن این نوشته می‌پردازم و جزییاتی راکه از دیگر منابع برگرفته‌ام، به آن می‌افزایم.

میخاییل میخاییلوویچ باختین در سال ۱۸۹۵ در «اورل» در خانواده‌ای میانه‌حال با تبار اشرافی متولد شد. پدرش کارمند بانک بود. دوران کودکی‌اش در اورل سپری گشت و دوران نوجوانی و جوانی‌اش در «ویلنو» و «اودسا». در دانشگاه اودسا و سپس در دانشگاه پترزبورگ واژه‌شناسی خواند و در ۱۹۱۸ از دانشگاه پترزبورگ لیسانس گرفت. شغل آموزگاری را برگزید: نخست در شهرک «نول» (۱۹۱۸ ـ ۱۹۲۰) و سپس از ۱۹۲۰ در ویتبسک؛ در آن‌جا در ۱۹۲۱ ازدواج کرد. در همان نول بود که نخستین حلقه از دوستان همفکر با شرکت افراد زیر شکل گرفت: والریان نیکلائویچ ولوشینوف (۱۸۹۴ یا ۱۸۹۵ ـ ۱۹۳۶) شاعر و موسیقی‌شناس؛ لِف واسیلینویچ پومپیانسکی (۱۹۴۰ ـ ۱۹۸۱) فیلسوف و متخصص ادبیات؛ بانوی پیانو نواز م. ب. یودینا (۱۸۹۹ ـ ۱۹۳۷)؛

ب.ن. زوباکین (۱۸۹۴ - ۱۹۳۷) شاعر؛ و ماتوی ایسائویچ کاگان (۱۸۸۹ - ۱۹۳۷) فیلسوف. این فیلسوف که در آن هنگام نقش استاد و پیشاهنگ را ایفا می‌کرد، چندی پیش از آلمان آمده و در آن‌جا در لایپزیگ، برلین و ماربورگ فلسفه خوانده بود. شاگرد هرمان کوهن بود و درس‌های کاسیرر را دنبال کرده بود. کاگان محفلی غیررسمی از دوستان همفکر را گرد می‌آوَرَد که به «انجمن کانتی» معروف می‌شود. اعضای این محفل، در کنار این فعالیت خصوصی، در مباحثات عمومی شرکت می‌ورزند و جلسات سخنرانی برگزار می‌کنند. در روزنامهٔ محلی *Molot* (**چکش**) گزارشی از یکی از جلسات مباحثهٔ آن‌ها، که به موضوع «خدا و سوسیالیسم» اختصاص یافته بود، به چاپ می‌رسد. این گزارش نه فقط فضای حاکم بر روسیه را در آن زمان، بلکه توجه باختین به موضوعات دینی را نیز نشان می‌دهد: «رفیق باختین در سخنرانی خود در دفاع از پوزه‌بند تاریک‌اندیشی دینی، در میان ابرها، بر فراز آسمان پرواز می‌کرد. در سخنان او حتا یک مثال زنده از تاریخ و زندگی بشر وجود نداشت. گاهی اوقات به سخن گفتن و ستایش از سوسیالیسم می‌پرداخت اما اظهار شکوه و نگرانی می‌کرد که همین سوسیالیسم هیچ توجهی به مردگان ندارد (شاید مراسم سوگواری به اندازهٔ کافی برگزار نمی‌شود؟) و این‌که گویا در آینده، مردم این خطا را بر ما نخواهند بخشود... به‌طورکلی هنگام شنیدن حرف‌های او این فکر به ذهن انسان خطور می‌کرد که تمام این سپاه کفن‌پوشیده و پوسیده، در یک آن، از گور برمی‌خیزد و همهٔ کمونیست‌ها و سوسیالیسمِ محرک آن‌ها را از روی زمین جارو می‌کند. سخنران پنجم رفیق گوتمان بود» (۱۳ دسامبر ۱۹۱۸) ...

پس از تغییر محل باختین (و عزیمت کاگان به پتروگراد و سپس به اورل) محفل در ویتبسک مجدداً شکل می‌گیرد و در آن‌جا ولوشینوف و پومپیانسکی و نیز چند تازه‌وارد به آن می‌پیوندند: پاول نیکلائویچ مدودف (۱۸۹۱ - ۱۹۳۸) منتقد، سولرتینسکی موسیقی‌شناس، مارک شاگال نقاش نیز به همین محفل می‌پیوندند. باختین ادبیات و زیبایی‌شناسی درس می‌دهد. در ۱۹۲۱ به بیماری مزمن عفونت مغز استخوان مبتلا می‌شود - در ۱۹۳۸ بر اثر همین بیماری یک ساق پای او را قطع می‌کنند - و در ۱۹۲۴ به پتروگراد بازمی‌گردد. در آن‌جا

دوستان خود، ولوشینوف، پومپیانسکی و مدودف را باز می‌یابد؛ محفلی تازه(سومین محفل) شکل می‌گیرد که این‌بار ن. کلیوئفِ شاعر، ک. واگینوفِ رمان‌نویس، م. توبیانسکیِ هندشناس، ی. توبیانسکیِ موسیقی‌شناس و ی. کانائفِ زیست‌شناس و مورخ علوم را نیز دربر می‌گیرد. باختین از راه کارهای پراکنده گذران زندگی می‌کند. در ۱۹۲۹ کتابِ ***مسائل آثار داستایفسکی*** را منتشر می‌کند. می‌دانیم که تحریر اول این اثر در ۱۹۲۲ به پایان رسیده بود و بی‌تردید با متن چاپ شده بسیار تفاوت داشت. در همین سال ۱۹۲۹ باختین به بهانه‌ای که از آن اطلاعی نداریم اما به احتمال زیاد به رابطهٔ او با مذهب اورتودوکس مربوط می‌شود، دستگیر می‌گردد. درواقع به همین دلیل است که در ۱۹۲۸ دوست او پومپیانسکی را دستگیر می‌کنند. پومپیانسکی در سال ۱۹۲۸ ضمن نامه‌ای به دوستش کاگان ـ که در مسکو اقامت داشت ـ به جلساتشان اشاره می‌کند: «در تمام این سال‌ها و به‌ویژه امسال ما پیگیرانه به الهیات می‌پردازیم. در محفل نزدیک‌ترین دوستان ما همان افراد شرکت می‌کنند: م.ب. یودینا، م.م. باختین، م.ی توبیانسکی و خود من.» باختین به پنج سال زندان در اردوگاهی در سولووکی محکوم می‌شود اما به دلیل وضعیت نامطلوب سلامتی او، مجازات به تبعید در قزاقستان تخفیف می‌یابد. بدین‌ترتیب از ۱۹۳۰ در روستای کوستانه در مرز سیبری و قزاقستان به‌سر می‌برد. در نهادهای مختلف به‌عنوان کارمند کار می‌کند. در ۱۹۳۶ به آموزش در مؤسسهٔ تربیتی سارانسک فراخوانده می‌شود. در ۱۹۳۷ به کیمر، در صد کیلومتری مسکو می‌رود و در آن‌جا در دبیرستانی به تدریس زبان روسی و آلمانی می‌پردازد. در همان هنگام در کارهای انستیتوی ادبیات آکادمی علوم در مسکو به‌طور نامنظم شرکت می‌کند.. در ۱۹۴۵ به مؤسسهٔ تربیتی سارانسک بازمی‌گردد و تا هنگام بازنشستگی در ۱۹۶۱ در همان‌جا باقی می‌ماند. کتاب او دربارهٔ داستایفسکی با افزوده‌های بسیار در ۱۹۶۳ تجدید چاپ می‌شود. در ۱۹۶۵ کتاب او دربارهٔ رابله منتشر می‌شود که درواقع رسالهٔ دکترای اوست که در ۱۹۴۰ نوشته شده و در ۱۹۴۶ با دشواری‌های بسیار از آن دفاع می‌کند. در پی وخامت وضعیت سلامتی‌اش در ۱۹۶۹ در مسکو مستقر می‌شود. واپسین سال‌های زندگی را در یک آسایشگاه سالمندان

در کلیموفسک در نزدیکی مسکو می‌گذرانند. در مارس ۱۹۷۵ در سن هشتادسالگی درمی‌گذرد. مراسم خاکسپاری او برطبق آیین اورتودوکس انجام می‌شود.

زندگی منزوی و کار معمولی باختین همراه است با فعالیتی گسترده در عرصهٔ نگارش. به دو کتابی که در زمان حیات باختین منتشر شدند، چندین کتاب دیگر نیز افزوده می‌شود. این کتاب‌ها را باید به دو گروه تقسیم کرد: آثاری که پس از مرگ او منتشر شدند و آثاری که با نام مستعار به چاپ رسیدند. باختین در طی ده‌سال آخر زندگی خود، خلاصه‌هایی از دست‌نوشت‌هایش را در دو نشریهٔ نسبتاً رسمی (*Voprosy Literatury* و *Kontekst*) منتشر می‌کند. بیشتر این مقاله‌ها را خود او درکتابی گرد می‌آورد که چندماه پس از مرگش به چاپ می‌رسد. این کتاب ***مسائل ادبیات و زیبایی‌شناسی*** نام دارد. پس از مرگ انتشار آثارش ادامه می‌یابد. مجموعه‌ای جدید در سال ۱۹۷۹ با عنوان ***زیبایی‌شناسی آفرینش کلامی*** منتشر می‌شود.

برای نشان‌دادن نحوهٔ پرداختن باختین به برنامه‌هایی که آن‌ها را تداوم نمی‌بخشد، در این‌جا فهرستی از کتاب‌هایی را که ـ فقط برای بیست و پنج سال آخر زندگی ـ طرح آن‌ها را ریخته یا نگارششان را آغاز کرده، اما هرگز به پایان نرسانیده است، ذکر می‌کنیم (این اطلاعات را از یادداشت‌های جدیدترین مجموعهٔ منتشرشده از باختین یافته‌ام):

۱) کتابی به نام ***بررسی‌های فرا ـ زبان‌شناختی***، شامل فصلی مهم دربارهٔ سخنِ دیگری به‌عنوان موضوع علوم انسانی و فصلی دیگر در باب نقش زمینه‌هایی که از متن آغازین بیش از پیش دور هستند و بر تحول تفسیر همین متن تأثیر می‌گذارند.

۲) کتاب ***انواع سخن***، که احتمالاً درونمایهٔ آن به کتاب پیشین بسیار نزدیک است.

۳) کتاب ***بررسی‌های انسان‌شناسی فلسفی*** که برخی از موضوعات قدیمی‌ترین کتاب او را که در ۱۹۲۲ ـ ۱۹۲۴ نوشته شده، از سر می‌گیرد.

۴) کتابی جدید دربارهٔ داستایفسکی به‌نام ***داستایفسکی و احساساتی‌گری***،

رسالهٔ تحلیل نوع‌شناختی.

۵) کتابی دیگر دربارهٔ داستایفسکی، مقایسهٔ رمان‌ها و نوشته‌های روزنامه‌نگارانهٔ او، به‌ویژه ***یادداشت‌های روزانهٔ یک نویسنده***.

۶) بررسی‌ای دربارهٔ گوگول.

۷) کتابی دربارهٔ روشی که نویسندگان برای یافتن صدای شخصی و خاص خویش به کار می‌برند. امکان دارد که باختین قصد داشته است سه کتاب آخر را در یک جلد بگنجاند.

البته هیچ قرینه‌ای ضامن آن نیست که این فهرست بی‌کم و کاست باشد و یا این‌که در حال‌حاضر (نوامبر ۱۹۷۹) بخش عمدهٔ دست‌نوشته‌های باختین منتشر شده باشد (به‌تازگی باخبر شدم که مجموعه‌ای جدید از نوشته‌های منتشرنشدهٔ باختین در شوروی، زیر نظارت و.کوژینوف، درحال انتشار است).

در مورد نوشته‌هایی که امضای مستعار دارند، وضع بسیار پیچیده‌تر است. «قضیه» در ۱۹۷۳ با اظهارات و. و. ایوانوف، نشانه‌شناس شوروی و ستایشگر باختین، آغاز شد. این اظهارات در یادداشت شمارهٔ ۱۰۱ کتابی دربارهٔ نقش باختین در پیشرفت نشانه‌شناسی آمده است. در این یادداشت می‌خوانیم که:

«متن اصلی این شش اثر (کتابی به امضای مدودف، دو کتاب و سه مقاله به امضای ولوشینوف) به قلم باختین است. شاگردان او، و. ن. ولوشینوف و پ. ن. مدودف که این آثار به‌نام آنان منتشر شده فقط چیزهای اندکی به آن‌ها افزوده و بخش‌هایی از آن‌ها (یا در مواردی مثل ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان***، عنوانشان) را تغییر داده‌اند. خودِ متن این آثار ما را مجبور به پذیرش این امر می‌کند که آن‌ها به نویسنده‌ای واحد برمی‌گردند و گفته‌های شاهدان نیز مؤید همین امر است.»

... [با وجود این اظهارات و شواهدی دیگر] دست‌کم در حال حاضر هیچ معیار بیرونی وجود ندارد که با صراحت و قطعیت ثابت کند که باختین نویسندهٔ این کتاب‌هاست...

نوشته‌هایی که با امضای ولوشینوف و مدودف به چاپ رسیده و به باختین نسبت داده شده‌اند، در مجموعهٔ نوشته‌های خود آن دو به‌خوبی جای می‌گیرند. در مقابل، میان نوشته‌هایی که با امضای باختین منتشر گشته و نوشته‌هایی که به

او نسبت داده شده‌اند، تفاوت‌های آشکار دیده می‌شود. کتاب مدودف، ***روش صوری در بررسی‌های ادبی***، بسیار بهتر از بقیه تألیف شده است: سبک ساده و روشن، جمله‌های کوتاه، بندهای فراوان، عنوان‌های فرعی متعدد، تقسیم‌بندی دقیق فصل‌ها. کتاب‌هایی که با امضای ولوشینوف منتشر شده‌اند، بسیار جزمی‌اند و اغلب به صدور حکم بدون آوردن دلیل بسنده می‌کنند. آثار خود باختین نیز ترکیب‌بندی آشفته و مکررگویی‌های پیوسته دارند و به انتزاع متمایلند (تأثیر فلسفهٔ آلمان؟)

البته این تفاوت‌های سطحی، نافی همگنی گستردهٔ اندیشه نیستند. به همین سبب است که اظهارات ایوانوف تا این حد حقیقی به نظر می‌رسد. اما در غیاب نشانه‌های بیرونیِ به‌راستی متقاعدکننده، مقایسه میان این متون به نتیجه‌ای محتاطانه‌تر می‌انجامد: به‌نظر من این متون را نویسنده (یا نویسندگانی) واحد طرح‌ریزی کرده‌اند اما بخشی یا تمام آن‌ها را دیگران نوشته‌اند.

... نتیجه‌ای که از این بحث حاصل می‌شود آن است که کنارگذاشتن صاف و سادهٔ نام ولوشینوف و مدودف، که درواقع برخلاف میل آشکار باختین به قبول نکردن مسئولیت ***انتشار*** این نوشته‌هاست، پذیرفتنی نیست. اما نادیده‌گرفتن وحدت اندیشه‌ای نیز که در مجموعهٔ این آثار نمایان است (و بر طبق گواهی‌های متعدد، می‌توان آن را به تأثیر باختین نسبت داد) به همان نسبت ناممکن است. بنابراین پیشنهاد من این است که برای مجموعهٔ این متن‌ها اسلوب حروفچینی زیر را به‌کار بریم: پس از ذکر نامی که اثر با آن منتشر شده، یک خط تیره می‌کشیم و بعد از خط، نام باختین را می‌افزاییم: مدودف/ باختین، ولوشینوف/ باختین. گزینش خط تیره بیشتر به سبب ابهامِ نهفته در آن است: بین این دو نفر چه رابطه‌ای وجود دارد؟ همکاری؟ جایگزینی (اسم مستعار یا پنهانکاری)؟ یا ارتباط فکری (نام نخست، نشان‌دهندهٔ گیرنده است و نام دوم، فرستنده)؟ ناگفته نماند که این نوع حروفچینی را مترجم انگلیسی کتابِ ***روش صوری در بررسی‌های ادبی***، پیشتر به‌کار برده است.

* * *

پس از این حاشیهٔ طولانی اما ضروری، بهتر است به زندگینامهٔ باختین

بازگردیم... با توجه به مجموعهٔ کتاب‌های باختین (همهٔ آثاری که به امضای او یا منتسب به او هستند) زندگینامهٔ فکری او را می‌توان به‌تقریب به شش دورهٔ بزرگ تقسیم کرد:

۱) پیش از ۱۹۲۶: نوشته‌هایی که سرشت نظری عام دارند و در تداوم سنت عظیم زیبایی‌شناسی فلسفی آلمانی قرار می‌گیرند که َاز کانت تا هوسرل را دربر می‌گیرد ـ نوشته‌هایی که خود باختین آن‌ها را گاهی «پدیدارشناختی» یا پژوهش‌های «فلسفهٔ اخلاق» خوانده است. درس‌هایی دربارهٔ تاریخ عمومی ادبیات روسیه.

۲) ۱۹۲۶ ـ ۱۹۲۹: نوشته‌های روش‌شناختی و انتقادی، از دیدگاه یک مارکسیسم پرخاشگر، که هیچ‌یک را باختین امضا نکرده است؛ این دورهٔ «جامعه‌شناختی» است و در عین حال زمان پرورش اندیشه‌هایی که مبنای متون دورهٔ بعدی را می‌سازند.

۳) ۱۹۲۹ ـ ۱۹۳۵: پژوهش‌های نظری دربارهٔ گزاره و منطق مکالمه، از کتاب داستایفسکی (که تحریر اول آن در ۱۹۲۲ بوده) تا «سخن در رمان.»

۴) ۱۹۳۶ ـ ۱۹۴۱: باز تفسیر تاریخ ادبی ـ به‌ویژه رمان ـ کارهایی دربارهٔ مکانِ زمانمند، رمان آموزشی (گوته)، و رابله. مقاله‌ای طولانی به‌نام «هجو» که برای «***دانشنامهٔ ادبی***» نوشته شده به همین دوره اختصاص دارد ولی هیچ‌گاه چاپ نشده است.

۵) ۱۹۴۲ ـ ۱۹۵۲: هیچ متنی تاریخ این سال‌ها را ندارد. اما در زندگینامهٔ او آمده است که باختین در طی سالهای تدریس در مؤسسهٔ تربیتی سارانسک (۱۹۴۵ ـ ۱۹۶۱) بسیار می‌نوشته است: «نوشته‌های او مقاله‌ها و گزارش‌هایی‌اند که در صفحات مطبوعات محلی به چاپ رسیده‌اند (هیچ‌کس هنوز آن‌ها را گردآوری نکرده است). اما بخش اعظم این نوشته‌ها هنوز در انتظار انتشارند.» افزون بر این، خاطرنشان می‌شود که او «صدها سخنرانی برای کارگران سارانسک ـ در کارگاه‌ها و کارخانه‌ها، مدارس، سازمان‌ها و نهادهای گوناگون ـ ایراد کرده است.» می‌توان امید داشت که متن این درس‌ها و سخنرانی‌ها به‌طور قطع از دست نرفته باشد ... شاید در همین دوران است که کتابی دیگر دربارهٔ

احساساتی‌گری در ادبیات نوشته شده است، کتابی که دست‌نوشت آن از بین رفته است.

۶) ۱۹۵۳ ـ ۱۹۷۵: بازنگری در آثار قدیمی، بازگشت به موضوعات بزرگ نظری و روش‌شناختی آغازین. نوشته‌های پراکندهٔ این سال‌ها که هیچ‌گاه به‌صورت یک متن کامل و به هم پیوسته درنیامده‌اند، به‌نظر من مهم‌ترین آثاری است که از باختین به‌جا مانده است.

اگرچه می‌توان در مواردی دربارهٔ تعیین تاریخ دقیق این دوران‌ها، تردید روا داشت، وجود آن‌ها در سیر زندگی باختین انکارناپذیر است. در عین‌حال می‌توان ـ به‌درستی ـ گفت که آثار باختین، به معنای دقیق واژه، پیشرفت نکرده‌اند. محور توجه باختین متغیر است، گاهی فرمول‌بندی‌های خود را تغییر می‌دهد. اما از نخستین تا آخرین نوشتهٔ او، از سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۷۴، اندیشهٔ وی در اساس بی‌تغییر باقی می‌ماند؛ حتا جمله‌هایی تقریباً یکسان را می‌بینیم که با پنجاه سال فاصله نوشته شده‌اند. به‌جای پیشرفت، با تکرار روبه‌رو می‌شویم ـ تکراری که البته غالباً فقط جزئی است: بررسی‌ای که پیوسته از نو آغاز می‌شود. نوشته‌های باختین بیشتر شبیه عناصر یک مجموعه‌اند تا عوامل سازندهٔ یک ساختمان که به تدریج شکل می‌گیرد: هریک از آن‌ها، به‌نحوی، دربردارندهٔ مجموعهٔ اندیشهٔ اوست اما در عین حال به‌طرزی نامحسوس به جابه‌جایی و پرداختن به موضوعی دیگر دست می‌زند و اغلب همین امر به اندیشهٔ او اهمیت می‌دهد.

به همین دلیل من در گزارش اندیشهٔ باختین، سیر تاریخی را تابع چشم‌انداز منظومهٔ فکری کرده‌ام و درعین‌حال از دو جهت به این سیر توجه داشته‌ام: نخست در مورد هر موضوعی که تغییرهایی در افکار باختین روی داده است و نیز ـ به‌ویژه ـ در ترتیب بررسی خود این موضوع‌ها: عزیمتگاه من، مسائل روش‌شناختی است، سپس به نظریهٔ او دربارهٔ گزاره می‌پردازم و بعد به نقش او در تاریخ ادبی. این تعویض و تبدیل نظریه به تاریخ، خصلت‌نمای باختین است (خود او می‌نویسد: «هیچ مسئلهٔ نظری را جز بر مبنای بستر تاریخی انضمامی نمی‌توان حل کرد») و دست‌کم دوبار در جریان کارهای او بازیافته می‌شود: پژوهشهای فلسفی و نظری سال‌های بیست، در ۱۹۲۹ به کتابی دربارهٔ

نویسنده‌ای بی‌همتا می‌انجامند: داستایفسکی. تعمیم‌های گسترده دربارهٔ تاریخ رمان، که طی سال‌های سی صورت می‌گیرند، به دو کتاب دربارهٔ گوته (۱۹۳۸) و رابله (۱۹۴۰) می‌انجامند. در پایان به بررسی موضوع مفصلی می‌پردازم که در سرتاسر آثار باختین یافت می‌شود و به‌گمان من، بنیاد عقیدتی پژوهش او را تشکیل می‌دهد.

بنابراین چهار عرصه‌ای که به‌ترتیب به بررسی آن‌ها می‌پردازم عبارت‌اند از: دانش‌شناسی؛ فرا ـ زبان‌شناسی؛ تاریخ ادبیات؛ انسان‌شناسی فلسفی. اما در عین حال باید به‌خاطر داشت که تقسیم درونمایه‌ای همان‌قدر نسبی است که تقسیم زمانی: دانش‌شناسی باختین استوار است بر نظریهٔ زبان او؛ تاریخ ادبی وی را به ژرف‌اندیشی انسان‌شناختی می‌رساند؛ و منطق مکالمه، درونمایهٔ اصلی و مسلط در هر موضوعی است که به بررسی آن می‌پردازد.

۳

رومان یاکوبسون

باختین: پیشگام زبان‌شناسی اجتماعی

این مطلب ترجمهٔ پیشگفتار یاکوبسون بر کتاب ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان*** اثر باختین/ ولوشینوف است. عنوان این پیشگفتار از مترجم است.

در کتابی که به امضای «و.ن. ولوشینوف» در لنینگراد، در دو چاپ پی‌درپی (۱۹۲۹ ـ ۱۹۳۰) با عنوان Marksizm i filosofiya jazyka (***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان***) منتشر شده است، همه چیز از همان صفحهٔ اول سخت مایهٔ شگفتی می‌شود.

سرانجام معلوم شده است که این کتاب و چند اثر دیگر که در پایان سال‌های بیست و آغاز سال‌های سی به امضای ولوشینوف منتشر شده‌اند، ازجمله کتابی دربارهٔ آموزهٔ فروید (۱۹۲۷) و چند مقاله دربارهٔ زبان در زندگی و در شعر و نیز در باب ساختار گزاره، درحقیقت به قلم باختین (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۵) نگاشته شده‌اند که نویسندهٔ آثاری تعیین‌کننده دربارهٔ نظریهٔ ادبی داستایفسکی و رابله است. چنین به‌نظر می‌رسد که باختین از امتیازدادن به عبارت‌پردازی مرسوم در آن زمان

و به برخی از جزم‌های تحمیل شده به نویسندگان خودداری می‌ورزیده است. شاگردان و پیروان این پژوهشگر، به‌ویژه و.ن. ولوشینوف (در ۱۸۹۵ متولد و در اواخر ۱۹۳۰ ناپدید شد)، به این توافق دست یافتند که تحت یک نام مستعار که از آن به‌دقت تمام مراقبت می‌شد و نیز از رهگذر اصلاحی اجباری در متن و عنوان اثر، نجات قسمت‌های اساسی این کار عظیم را ممکن سازند.

نکتهٔ دیگری نیز که ممکن است اسباب شگفتی خوانندگانی شود که از تاریخ اندیشهٔ علمی بیش از تاریخ تاریک‌گری آگاهی دارند، ناپدیدی کامل حتا نام این پژوهشگر برجسته در تمام مطبوعات روسی در طی حدود یک ربع قرن است (تا ۱۹۶۳). از کتاب او دربارهٔ فلسفهٔ زبان نیز در طی همین دوران هیچ نشانی نیست جز اشاراتی در چند تحلیل زبان‌شناختی نادر در غرب. به‌تازگی نقل‌قول‌هایی از این اثر در برخی از آثار شوروی که تیراژی بسیار ناچیز دارند (مثل مجموعه‌ای به‌مناسبت بزرگداشت هفتادمین سالگرد تولد باختین در هزار و پانصد نسخه، تارتو، ۱۹۷۳) آمده است.

کتاب حاضر در مجموعهٔ Janua Linguarum (لاهه - پاریس، ۱۹۷۲) به چاپ رسیده و به زبان انگلیسی ترجمه شده است (نیویورک، ۱۹۷۲) اما همراه با دیگر شاهکارهای اندیشهٔ نظری روس در دورهٔ میان دو جنگ جهانی، هنوز از دسترس خوانندگان کشور زادگاه خود تقریباً به دور مانده است.

به‌رغم تمام غرابت شرح حال این کتاب و نویسنده‌اش، تازگی و اصالت محتوای آن است که هنوز تمام خوانندگان بهره‌مند از ذهن باز را بیش از همه غافلگیر می‌کند. این اثر که عنوان فرعی‌اش «مسائل اساسی روش جامعه‌شناختی در علم زبان» است، پیشگام یافته‌های امروزی در عرصهٔ زبان‌شناسی اجتماعی محسوب می‌شود و به‌ویژه از پژوهش‌های نشانه‌شناختی کنونی پیشی می‌گیرد و وظایفی جدید و بسیار گسترده را پیش روی آن‌ها قرار می‌دهد. بررسی «دیالکتیک نشانه» و به‌ویژه نشانهٔ کلامی در این کتاب، در پرتو مجادله‌های نشانه‌شناختی کنونی، اهمیت خود را حفظ می‌کند و بلکه ارزشی بسیار الهام‌بخش می‌یابد.

داستایفسکی قهرمان برگزیدهٔ باختین است و توصیفی که باختین از او ارائه

مـی‌دهد، درعـین حـال، درست‌تـرین تـعریف بـرای روش عـلمی شـایستهٔ پژوهشگران است: «هیچ چیز در نظر او تـمام شـده نـمی‌نماید؛ هـر مسـئله‌ای همواره باز است، بی‌هیچ اشاره‌ای به راه‌حلی قطعی.» به‌نظر باختین، در ساختار زبان، تمام مفهوم‌های اساسی، نظامی تزلزل‌ناپذیر را تشکیل مـی‌دهند کـه از زوج‌های جدایی‌ناپذیر و استوار ساخته شده است: درک و بازشناسی، شناخت و مبادله، مکالمه و تک‌گویی ـ خواه درونی و خواه بیان‌شده ـ، هم سخنی میان فرستنده و گیرنده، نشانهٔ معنادار و معنای وابسته به نشانه، یگانگی و گونه‌گونی، عام و خاص، اجتماعی و فردی، پیوستگی و بخش‌پذیری، گزاره‌پردازی و گزاره.

آنچه توجه و اندیشهٔ آفرینشگر خواننده را بـیشتر جـلب مـی‌کند، قسـمت پایانی کتاب است که در آن، نویسنده، دربارهٔ نقش اساسی و متنوع «نقل‌قول‌ها» ـ آشکار یا نهان ـ در گزاره‌های ما به بحث می‌پردازد و راه‌های متنوعی را تـفسیر می‌کند که برای منطبق ساختن این وام‌های چندین‌گونه و همیشگی بـا زمـینهٔ سخن به کار می‌آیند.

۴

ژولیا کریستوا
باختین: بنیانگذار پسا-فُرمالیسم

این مطلب ترجمهٔ بخشی از سخنرانی ژولیا کریستوا در مجمعی است که در آوریل ۱۹۷۰ با عنوان ***ادبیات و ایدئولوژی‌ها*** در فرانسه برگزار شد.

... لوکاچ در پوشش آگاهی طبقاتی پرولتری، مفهوم ادبیات به مثابهٔ شناخت کلیت واقعیت را در نقد ادبی مارکسیستی وارد می‌کرد، و چنین برداشتی در حکم کاربرد مجدد کلیت هگلی است. اما به‌نظر من باید این تحول هگلی لوکاچ را بر زمینهٔ کانت‌گرایی پیشین او بررسی کرد؛ زیرا که کتاب ***روح و صورت‌ها*** (۱۹۱۰) که بر نظرگاه‌های هگلی لوکاچ مقدم است، در مجموع، دیدگاه‌های کانتی دارد. از سوی دیگر این موضع‌گیری‌های هگلیِ لوکاچ با موضع‌گیری سیاسی در درون مارکسیسم علیه سوسیال‌دمکراسی آلمان همراه بود و درنتیجه بخشی عظیم از انتقادهایی که لوکاچ را به دلیل پیروی از هگل سرزنش می‌کردند در عرصهٔ نظری

از فلسفهٔ نو ـ کانتی سرچشمه می‌گرفتند و در عرصهٔ سیاسی از سوسیال ـ دمکراسی‌ای که سرانجام بر انترناسیونال دوم حاکم شد.

به‌نظر من، این ایدئولوژی نو ـ کانتی پایه واساس مفهوم «ادبیت» است که فرمالیسم روسی مطرح کرد و امروزه در برخی از نظریه‌های ادبی در فرانسه رواج گسترده دارد.

نقش آیین نو-کانتی را در شکل‌گیری ایدئولوژی فرمالیستی ادبیات باید دقیق‌تر بررسی کرد. در همان دوران شکل‌گیری فرمالیسم، در شوروی سه دیدگاه به انتقاد از آن می‌پردازند. در این‌جا به یادآوری این سه نوع نقد، که چه بسا برای وضعیت کنونی نیز سودمند باشند، می‌پردازم.

از یک سو نقد تروتسکی در کتاب ***ادبیات و انقلاب*** (۱۹۲۳): او اهمیت نقد فرمالیستی و برخورد زبان‌شناختی به متون ادبی را پذیرا می‌شود، اما جایگاه محدودِ نوعی انتقاد حاشیه‌ای را برای آن در نظر می‌گیرد که نظریه‌های مارکسیستی نیز ممکن است صرفاً با افزایش بُعدی اجتماعی ـ تاریخی به این نقد، آن را به کار گیرند. این نوع التقاطی‌گری که امکان تحققش به سبب تفاوت بنیادهای نظری دو جریان (فرمالیسم و جامعه‌شناسی‌گری) روشن نیست، در نهایت به فروکاستن نگرش زبان‌شناختی از ادبیات به یک بخش فنی در درون اردوگاه نظریهٔ مارکسیستی ادبیات می‌انجامید که پیامد آن عبارت بود از کنارگذاشتن تمام جنبهٔ عمیقاً نوآورانه در نگرش فرمالیستی، یعنی توجه به مادیت زبانیِ متن ادبی در مقام نظام معنادارِ ویژه. این نظرگاه التقاطی ـ که باربریس برخی از گرایش‌هایی را نیز که خود را مدرن می‌خوانند، پیرو آن می‌داند ـ مسلماً نمی‌تواند نظرگاه ما باشد.

دومین انتقاد از فرمالیست‌ها بر مبنای دیدگاه‌های جامعه‌شناختی عامیانه صورت گرفته است. برخی از جامعه‌شناسان به فرمالیسم خرده می‌گرفتند که چرا خود را در عرصهٔ زبان محبوس می‌سازد. آنان در مقابل، به‌نحوی ادبیات را ـ حتا بدون گذر از میانجی صورت‌های آگاهی که نظریهٔ هگلی یا کانتی و به‌ویژه لوکاچ مطرح ساخته است ـ به مسائل طبقاتی کاهش می‌دادند.

سومین نقد که به‌نظر من از همه مهم‌تر است و پیشگام حرکت کنونی

نشانه‌شناسی محسوب می‌شود، نقد پسا ـ فرمالیست‌هایی است که پیرامون باختین، ولوشینوف و مدودف گرد آمده بودند. آثار آن‌ها عملاً در فرانسه ناشناخته است اما ترجمهٔ فرانسوی کتاب‌های باختین به‌زودی صورت می‌گیرد.[۲] منقدان پسا ـ فرمالیست خواستار تغییری در فرمالیسم و مفهوم ادبیت بودند، تغییری که در عین تمایل به باقی‌ماندن در درون فرمالیسم ـ یعنی با قبول برخی از کشف‌های فرمالیست‌های در زمینهٔ نحوهٔ کارکرد زبانی متون ـ خواستار جای گرفتن در اردوگاه مارکسیسم بود. مداخلهٔ پسا ـ فرمالیست‌ها در مورد دو نکتهٔ اساسی بود:

۱. صورت‌بندی مجدد مفهوم «زبان». به‌عقیدهٔ باختین و سایر نظریه‌پردازان محفل او، نباید الگوهای خاص موضوع «زبان» از دیدگاه زبان‌شناسی (ساختاری یا غیر آن) را در مورد متن ادبی به کار برد، زیراکه این موضوع (زبان) یک انتزاع علمی است که کارکرد معنادار و پیچیدهٔ متون ادبی را در نظر نمی‌گیرد. برای رفع کمبودهای ویژهٔ مفهوم «زبان» ـ کمبودهایی که در عرصهٔ خاص زبان به‌تمامی موجه‌اند ـ باید دو بعد اساسی را در آن وارد کرد: از یک سو ***فاعلی*** که سخن می‌گوید، و از سوی دیگر: ***ایدئولوژی***. طرح ***فاعل*** را نباید به صورت یک مطالعهٔ روان‌شناختی درنظر گرفت، چراکه در این‌جا منظور از فاعل،گویندهٔ سخن است. فاعلی که وانگهی با به میان آوردن **دگرِ** خود، دوگانه می‌شود (گوینده و شنونده) و البته در این میان هیچ استنادی به نظریهٔ فروید ـ که در آن هنگام در اختیار این نظریه‌پردازان شوروی نبود ـ وجود ندارد. هنگامی که امروزه متون این پسا ـ فرمالیست‌ها را می‌خوانیم گویی تأثیر و اهمیت نظریه‌های فرویدی ضمیر ناخودآگاه را حتا تا شرح و بسط‌های اخیرشان پیشاپیش احساس می‌کنیم، زیرا که درواقع در آثار این پسا ـ فرمالیست‌ها کوششی دوگانه به چشم می‌خورد: نخست، ***فراروی از بازنمایی*** که در پی ضرورت یک فاعلِ متراکمِ ضمنی در ایدئولوژی فرمالیستی حفظ شده است و دوم، ارائهٔ معنا به‌عنوان ناحیه‌ای که در آن «من» در پیوند با دیگری شکل می‌گیرد، به‌نحوی که به قول ژاک لاکان در این

۲- از هنگام نگارش این مطلب، مهم‌ترین آثار محفل باختین به زبان فرانسه ترجمه شده است.

«منطقهٔ ممنوع» می‌توان به تأثیرات متفاوت کسوف ذهنیت پی برد.

۲. کوشش برای گنجاندن ***ایدئولوژی*** در مفهوم **متن**، بدون فروکاستن متن به مفهومِ «زبان» به‌منزلهٔ خنثی‌بودگی ایدئولوژیکی. بنابراین زبان متن فقط یک معنای انتزاعی نیست بلکه در عین حال، حامل نوعی ایدئولوژی است. در این‌جا به ذکر متنی از یکی از این پسا ـ فرمالیست‌های شوروی، مدودف، می‌پردازم که خواستار صورت‌بندی مفهوم «زبان» به‌نحوی است که این مفهوم بتواند در عین‌حال زبان‌شناختی و ایدئولوژیکی باشد و «معنا» را، آن‌گونه که زبان‌شناسی مطرح می‌سازد، با ***ایدئولوژی*** آن‌چنان که مقصود نظریه‌های مبتنی بر تاریخ است، آشتی دهد. او به‌ویژه می‌گوید: «یافتن راه‌حل درست در گرو آن است که در اثر ادبی عاملی را بیابیم که در عین‌حال در واقعیت عینیِ واژه و در معنای آن سهیم باشد، عاملی که در مقام میانجی، ژرفا و عامیت معنا را به وحدت گزارهٔ آن پیوند دهد؛ نوعی میانجی بین صورت بیرونی و معنای ایدئولوژیکی؛ تمام گزاره‌پردازی‌ها از نظر اجتماعی و تاریخی معنا دارند و از مقولهٔ واقعیت طبیعی به مقولهٔ واقعیت تاریخی گذر می‌کنند. معنای یک واژهٔ تلفظ شده، به صرف تحقق خود، در تاریخ شرکت می‌ورزد و امری تاریخی می‌شود.»

بدین‌ترتیب پسا ـ فرمالیسم نشان‌دهندهٔ دو وجه تغییر در مفهوم ادبیت است: از یک سو به‌حساب‌آوردن جایگاه فاعل در سخن و شکل‌گیری آن در پیوند با دیگری؛ از سوی دیگر به‌حساب‌آوردن ایدئولوژی در مقام عنصر درونذاتی معنا، ضمن روی برتافتن از روشی پوزیتیویستی که می‌خواهد به هرترتیب ممکن، متن ادبی را به الگوهای دقیقِ معتبر برای موضوع «زبان» مطرح در زبان‌شناسی کاهش دهد.

۵

لوسین گلدمن

نقش باختین در گسترش عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات

این مطلب بخش پایانیِ مقالهٔ معروف گلدمن به نام «جامعه‌شناسی ادبیات: جایگاه و مسائلِ روش» است.

در پایان برای اتمام این مقالهٔ مقدمه‌وار مایلیم به یکی از امکان‌های گسترش پژوهش‌هایمان اشاره کنیم که تاکنون آن را به‌کار نبرده‌ایم اما از چندی پیش، پس از بررسی ژولیا کریستوا دربارهٔ باختین که در نشریهٔ **کریتیک** منتشر شده است، کاربرد آن را در نظر داریم.[1]

بی‌آن‌که در مقالهٔ حاضر به‌صورت آشکار گفته باشیم، روشن است که در زیربنای همهٔ پژوهشهای ما مفهومی مشخص از ارزش زیبایی‌شناختی به‌طور کلی و از ارزش ادبیات به‌طور خاص وجود دارد. این مفهوم همانا اندیشه‌ای است که زیبایی‌شناسی کلاسیک آلمان از کانت، و از رهگذر هگل و مارکس تا

۱- باید تصریح کنیم که ما با مواضع ژولیا کریستوا کاملاً موافق نیستیم و مطالبی که در این بخش مطرح می‌کنیم صرفاً به هنگام خواندن تحلیل او بسط یافته‌اند بی‌آن‌که با نظرگاه‌های او کاملاً همخوان باشند.

لوکاچ جوان بسط داده است و ارزش زیبایی‌شناختی را همانند نوعی تنش رفع شده میان چندگانگی و غنای محسوس از یک سو و از سوی دیگر، وحدتی که این چندگانگی را در مجموعه‌ای منسجم سامان می‌دهد، تعریف می‌کند. در این چشم‌انداز یک اثر ادبی هنگامی باارزش‌تر و مهم‌تر است که این تنش در عین‌حال نیرومندتر باشد و به شیوه‌ای مؤثرتر رفع شده باشد یعنی این‌که غنا و چندگانگی محسوسِ جهان آن، گسترده‌تر باشد و این جهان نظم و سامان دقیق‌تری داشته باشد و نوعی وحدت ساختاری را تشکیل دهد. حال که این نکته معلوم شد در این نیز تردیدی نیست که تقریباً تمامی کارهای من و حتا کارهای همهٔ پژوهشگرانی که از نوشته‌های لوکاچ جوان الهام گرفته‌اند، پژوهش خود را بر محور یکی از عناصر این تنش یعنی بر وحدت متمرکز ساخته و تصریح کرده‌اند که درواقعیت تجربی، وحدت به‌صورت یک ساختار تاریخی معنادار و منسجم درمی‌آید که بنیاد آن در رفتار برخی از گروه‌های اجتماعی ممتاز قرار دارد. همهٔ پژوهش‌های جامعه‌شناختی ادبیات در این مکتب تاکنون در وهلهٔ نخست متوجه روشن‌کردن ساختارهای منسجم و یکپارچه‌ای هستند که بر جهانِ فراگیری که بنا به گفتهٔ مؤلفان آن‌ها، همهٔ آثار ادبی مهم را تشکیل می‌دهند، حاکمند. این پژوهش‌ها ـ همان‌گونه که پیشتر گفته شد ـ فقط در همین اواخر است که نخستین گام‌های خود را به‌سوی شناخت پیوند ساختاری میان جهان و صورتی که آن را بیان می‌کند، برمی‌دارند. با این‌همه در تمام این پژوهش‌ها، قطب دیگر تنش یعنی چندگانگی و غنا صرفاً به‌عنوان داده‌ای پذیرفته شده که دربارهٔ آن درنهایت می‌توان گفت که اگر به یک اثر ادبی مربوط باشد از چندگانگی افرادی زنده که در وضعیتی خاص به‌سر می‌برند یا از تصویرهایی فردی ساخته شده است و این امر تمایزگذاری میان ادبیات و فلسفه را که همان جهان‌نگری‌ها را در عرصهٔ مفاهیم کلی بیان می‌دارند، ممکن ساخته است (نه در نمایشنامهٔ **فدر** «مرگ» وجود دارد و نه در **فاوست** اثر گوته «شرّ» یافت می‌شود بلکه فقط فدرِ میرنده و شخصیت کاملاً فردی‌شدهٔ مفیستوفلس حضور دارند. در مقابل، در آثار پاسکال یا هگل نه شخصیت‌های فردی، بلکه فقط «شرّ» و «مرگ» یافته می‌شوند).

با وجود این، در جریان پیگیری پژوهش‌های خود در عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات ما چنان عمل کرده‌ایم که گویی وجود فدر یا مفیستوفلس واقعیتی خارج از حوزهٔ صلاحیت این دانش بوده و خصلت کمابیش زنده، مشخص و غنی این اشخاص جنبه‌ای صرفاً فردی از آفرینش هنری بوده که در وهلهٔ نخست به استعداد و روان‌شناسی نویسنده وابستگی داشته است. اندیشه‌های باختین آن‌گونه که کریستوا توصیف می‌کند و شکل احتمالاً قاطع‌تری که او هنگام بیان مواضع خاص خود به آن‌ها می‌دهد،[1] به‌نظر ما میدان گستردهٔ جدید و مکملی را برای پژوهش جامعه‌شناختی دربارهٔ آفرینش ادبی می‌گشایند. دقیقاً همان‌گونه که ما در بررسی‌های مشخص خود تقریباً منحصراً بر جهان‌نگری، انسجام و وحدت اثر ادبی درنگ کرده‌ایم، کریستوا[2] در بررسی تحلیلی خود این بُعد ساختار ذهنی را به‌درستی به کار، به عمل جمعی و ـ درنهایت ـ به جزمیت و سرکوبی مرتبط می‌کند و به‌ویژه بر به پرسش گرفتن آن، بر آن‌چه در مقابل وحدت قرار می‌گیرد و به‌نظر او بعدی ناسازگار و انتقادی به‌خود می‌گیرد، درنگ می‌ورزد. (ما برآنیم که در این مورد نیز حق با اوست). اما به‌نظر ما چنین می‌نماید که همهٔ جنبه‌های اثر ادبی که باختین و کریستوا روشن کرده‌اند با قطب غنا و چندگانگی در برداشت کلاسیک از ارزش زیبایی‌شناختی انطباق کامل دارند.

این گفته بدان معناست که به‌نظر ما، کریستوا هنگامی که در آفرینش فرهنگی پیش از هر چیز ـ هرچند نه منحصراً ـ نقش اعتراض و چندگانگی آن (یا بنا به واژگان خود او، «مکالمه» در برابر «تک‌گویی») را می‌بیند دچار یکجانبه‌گری می‌شود اما آن‌چه را شرح می‌دهد در هرحال نمایشگر یک بعد واقعی هر اثر ادبی حقیقتاً مهم است. افزون بر این، کریستوا با نشان دادن پیوند میان

۱- کریستوا به تقسیم‌بندی باختین در مورد آثار ادبی به تک‌گفتاری و مکالمه‌ای این امر را می‌افزاید که حتا آثار ادبی‌ای که باختین آنها را تک‌گفتاری می‌نامد، اگر اعتبار ادبی داشته باشند، از یک عنصر مکالمه‌ای و انتقادی برخوردارند.

۲- از آن‌جا که زبان روسی را نمی‌دانیم و نتوانسته‌ایم نوشته‌های باختین را بخوانیم، به‌دشواری می‌توانیم اندیشه‌های او را از شرح و بسط‌های آن‌ها در نوشتهٔ کریستوا به‌روشنی متمایز کنیم. به همین سبب در این مقاله به موضع باختین، به‌طورکلی، بنا به روایت کریستوا، استناد می‌ورزیم.

جهان‌نگری، اندیشهٔ مفهومی منسجم و جزمیت، به‌طور ضمنی توجه به خصلت جامعه‌شناختیِ نه فقط این عوامل بلکه آن‌چه را نیز که آن‌ها رد می‌کنند، مورد اعتراض قرار می‌دهند و یا محکوم می‌سازند، برانگیخته است.
با گنجاندن این اندیشه‌ها در ملاحظاتی که ما تاکنون عرضه کرده‌ایم به این نکته می‌رسیم که ***تقریباً تمامی*** آثار بزرگ ادبی نقشی نسبتاً انتقادی دارند زیرا که با آفریدن جهانی غنی و چندگانه از شخصیت‌های فردی و موقعیت‌های خاص، جهانی که تابع انسجام یک ساختار و جهان‌نگری معین است، به تجسم مواضعی که محکوم می‌کنند نیز کشیده می‌شوند و برای این‌که اشخاصی را که مظهر این مواضع هستند، زنده و واقعی جلوه دهند، ناچارند که همهٔ جنبه‌های انسانی را که می‌توان به نفع نگرش و رفتار آن‌ها ابراز داشت، بیان کنند.

این گفته بدان معناست که این آثار در صورتی هم که بیانگر جهان‌نگری خاصی باشند بنا به دلایل ادبی و زیباشناختی به‌ناگزیر محدودیت‌های این نگرش و ارزش‌های انسانیی را نیز که باید برای دفاع از آن قربانی ساخت، بیان می‌کنند.

بنابراین در عرصهٔ تحلیل ادبی بی‌تردید می‌توان با روشن‌کردن تمامی جنبه‌های متضاد اثری که نگرش ساختارمند باید بر آن‌ها چیره شود و به آن‌ها سامان دهد، از آن‌چه ما تاکنون انجام داده‌ایم، بسیار پیشتر رفت. برخی از این عوامل سرشت هستی‌شناختی دارند، به‌ویژه مرگ که برای هر جهان‌نگری در مقام کششی برای دادن معنایی به زندگی، دشواری مهمی محسوب می‌شود. عوامل دیگر، سرشت زیست‌شناختی دارند، به‌ویژه زیست مایه (لیبیدو) همراه با تمامی مسائل واپس‌رانی که روانکاوی موردمطالعه قرار داده است. اما شماری نسبتاً گسترده از عوامل نیز که سرشت اجتماعی و تاریخی دارند، یافت می‌شود. به همین سبب جامعه‌شناسی در این مورد می‌تواند از این طریق بسیار کارساز گردد که نشان دهد چرا نویسنده‌ای در یک موقعیت تاریخی خاص از میان تعداد گستردهٔ تجسم‌های ممکنِ مواضع و نگرش‌های متضادی که محکوم می‌کند، مشخصاً آن‌هایی را که بسیار مهم به شمار می‌آورد، برمی‌گزیند.

نگرش تراژدی‌های راسین آن‌چه را «وحشی‌های» اسیر شهوت نامیده‌ایم و

«مسخره پیشگانی» را که همواره دربارهٔ واقعیت دچار خطا می‌شوند، قاطعانه محکوم می‌کند. اما یادآوری این نکته تکرار امری بدیهی است که واقعیتِ ارزشِ انسانی اورست، هرمیون، اگریپین یا نرون، بریتانیکوس، آنتیوخوس، هیپولیت یا تزه، تا چه حد در تراژدی راسین تجسم یافته است و متن راسین تا چه اندازه به‌نحوی دریافتنی آرزوها و رنج‌های آنان را بیان می‌کند.

همهٔ این امور شایستهٔ آنند که موضوع بررسی‌های ادبی مفصل و مشروح بشوند. با این‌همه به‌نظر ما محتمل می‌نماید که اگر شهوت و قدرت‌طلبی سیاسی در آثار راسین بیان ادبی بسیار پررنگ و نیرومندتری از فضیلتی منفعل که توانایی درک واقعیت را ندارد، می‌یابند، این تفاوت جلوه در بیان ادبی ناشی از واقعیت‌های اجتماعی، روانی و فکری جامعه‌ای که راسین در آن می‌زیسته و واقعیت نیروهای اجتماعی‌ای است که گروه ژانسنیست با آن‌ها مخالفت می‌ورزیده‌اند.

ما پیشتر به واقعیت گروه‌های اجتماعی‌ای که هارپاگون، ژرژداندن، تارتوف، آلسست و دون‌ژوئن در آثار مولیر با آن‌ها منطبق بوده‌اند (بورژوازی، فرقهٔ سرّ قربان مقدس و مجمع پارسایان، ژانسنیست‌ها، اشراف دربار که مبالغه‌گویی کنند) یا واگنر در ***فاوست*** گوته (اندیشهٔ روشنگران) اشاره کرده‌ایم.

این بررسی را در همین‌جا به پایان می‌بریم. بدیهی است که این پاراگراف آخر، در حال حاضر فقط ارزش برنامه‌ای را دارد که تحقق آن به پیشرفت‌های آتی پژوهش‌های جامعه‌شناختی دربارهٔ آفرینش فرهنگی وابسته است.

۶

ژان ـ ایو تادیه

میخاییل باختین و جامعه‌شناسی ادبیات

فروکاستن آثار گستردهٔ باختین به جامعه‌شناسی ادبیات، کاری نادرست خواهد بود: اساس آثار او به‌نظر ما بیشتر به عرصهٔ بوطیقا مربوط می‌شود. با این‌همه بر دو جنبه از آثار وی بسیار تأکید شده است.[1] این جنبه‌ها که در دو کتاب ***آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در قرون وسطا و رنسانس*** (۱۹۶۵، ترجمه به فرانسه در ۱۹۷۰) و در ***بوطیقای داستایفسکی*** (۱۹۶۳، ترجمه به فرانسه در ۱۹۷۰) نمودار می‌شوند و آثار لوسین گلدمن را تکمیل می‌کنند عبارتند از: رجوع به فرهنگ مردمی که افق و مصالح برخی از آثار بزرگ است و نیز تجسم جهان‌نگری‌های متفاوت در انواع سخن‌های متفاوتی که انواع رمان را تقسیم می‌کنند.

در سرچشمهٔ آثار رابله، فرهنگ عامه را می‌یابیم که در عهد باستان در آثار پترون یا آریستوفان وجود دارد و در دوران رنسانس در آثار بوکاچیو بازنمودار می‌شود: «فرهنگ کمیک و مردمی قرون وسطا و رنسانس، سرچشمهٔ مستقیم و

بی‌واسطهٔ آثار رابله بود.»[۱] این فرهنگ نوعی جهان‌نگری خاص و متفاوت با نگرش رسمی و حاکم و سرشار از صورت‌های ویژه بود. بررسی آثار گوگول، در حکم بازیابیِ «پیوند مستقیم او با جشن‌ها و شادمانی‌های مردمیِ سرزمین زادگاه اوست.»[۲] شرح جشن‌ها و بازارهای مکارهٔ اوکراین و «رئالیسم گروتسکی» که طلبه‌ها و کشیش‌های فرودست ناشر آن‌ها بودند، آثار گوگول را به آثار رابله پیوند می‌دهد. جهنم شادی‌بخشِ **نفوس مرده** (گوگول) به جهنم شادی‌آور **چهار کتاب** (رابله) می‌پیوندد زیراکه شرح گردشی «کارناوالی» در دیار مردگان است. کارناوال فرهنگ مردمی در این خندهٔ «چیره بر همه‌چیز» به صورت «پالایش وقاحت» جلوه‌گر می‌شود. بنابراین مسئلهٔ فرهنگ در نظرگاه باختین نه به‌صورت پیشرفتی تک‌خطی و مداوم بلکه در قالب رستاخیزی وحشیانه مطرح می‌شود. این فرهنگ، جمعی است و نوعی میانجی تکمیلی را تشکیل می‌دهد که به مفهوم جهان‌نگریِ موردنظر لوکاچ و گلدمن افزوده می‌شود. این میانجی نقش اساسی دارد. زیرا پدیده‌ای از زبان است که پذیرای بررسی زبان‌شناسی و نقد ادبی است.

جنبهٔ اساسی دیگری که در نقد باختین، به جامعه‌شناسی ادبیات مربوط می‌شود، به ساختار چندآوایی رمان برمی‌گردد. این نوع ادبی درواقع آواهای متفاوت را درهم می‌آمیزد. باختین به هنگام تحلیل ***اوگن اونگین***[۳] در این منظومه «صورت‌های زبانی و سبکی متفاوتی» را تشخیص می‌دهد که به «نظام‌های متفاوت زبان رمانی» تعلق دارند: هیچ چیزی به‌طور مستقیم از [زبان] پوشکین جاری نمی‌شود. اگر رمان «نظام مکالمه‌ها و دربردارندهٔ بازنمودِ «گویش‌ها»، سبک‌ها، برداشت‌های انضمامی، و جدایی‌ناپذیر از زبان» است، اگر رمان همواره در حکم استفاده از خودِ زبان ادبی زمانهٔ خویش است، ***اوگن اونگین*** یک رمان حقیقی است. رمان که «در دل انواع شفاهی متداول زبان گفتار عامیانه پرورده شده» پیش ـ تاریخی طولانی دارد که در آن می‌توان «تخاصم کهن قبیله‌ها، اقوام، فرهنگ‌ها و زبان‌ها»، خنده و «چند زبانگی» را بازیافت. به‌عنوان

1-*Esthétique et Theorie du roman*, Gallimard, 1978,P.366 (Moscou,1975).

2-M.Bakhtine, *op,Cit*, p.478: «Rabelais et Gogol»

3- M.Bakhtine, *op. cit.*, 401-410

مثال در زبان تاتیانا در منظومهٔ پوشکین، «نحوهٔ سخن احساساتی و خیال‌انگیز ریچاردسون‌گونهٔ دوشیزه‌ای کاخ‌نشین را در قالب تک‌گوییِ درونی در کنار گویش عـامیانه، قـصه‌های مـادربزرگ‌ها، داسـتان‌های سـنتی، تـرانـه‌های روسـتایی، پیشگویی‌های ساده‌لوحانه و مانند آن‌ها بازمی‌یابیم.» حتا بخش‌های تغزلی این رمان نیز «بازنمایی‌هایی رمان‌وار شـعر» هسـتند. «نـویسنده در رمـان خـویش حضور دارد (همه‌جا حاضر است) اما تقریباً بدون زبان مستقیم خاص خـود، زبان رمان، نظامی از زبان‌هاست که در مکالمه به‌طور متقابل روشن می‌شوند.» یافتن منبع کمیکِ فرهنگ مردمیِ همیشه ماندگار در اثر، و دیـدن مـتعددترین آواها در رمان، دو چشم‌انداز به هم پیوسته و نیز زاینده‌اند: به هم پیوسته از آن رو که در نظر باختین، رمان از انواع کمیکی مانند هجو منیپه‌ای سرچشمه می‌گیرد، زاینده بدان سبب که جامعه‌شناسی ادبیات فراسو یا برون‌سوی زبان را تـحلیل نمی‌کند بلکه به مطالعهٔ ساختارهای اجتماعی از این لحاظ که سخن می‌گویند و سخنشان نوشته می‌شود، می‌پردازد.

۷
تزوتان تودوروف
گزینش‌های اساسی باختین

۱ـ عامل فردی و اجتماعی

در پایان سال‌های بیست، سه کتاب از محفل باختین منتشر شد. این کتاب‌ها به روان‌شناسی، زبان‌شناسی و بررسی‌های ادبی اختصاص یافته‌اند. هر سه به سبکی مجادله‌ای نگاشته شده‌اند و به مارکسیسم استناد می‌ورزند. تضادی که مبنای این مجادلات و نیز اساس و پایهٔ دیگر نوشته‌های آن دوران را تشکیل می‌دهد، تضاد عامل اجتماعی و فردی است. اصطلاح دوم معرف آن مکتب‌ها یا جریان‌های فکری است که در معرض انتقاد قرار دارند، اما اصطلاح نخست به‌عنوان آغازگاه ضروری روان‌شناسی، زبان‌شناسی یا بررسی‌های ادبی مارکسیستی عرضه می‌شود.

روان‌شناسی، موضوع کتابی است از ولوشینوف/ باختین به‌نام ***آیین فروید*** (۱۹۲۷). نویسنده در آغاز تصویری از گرایش‌های معاصر در روان‌شناسی ترسیم می‌کند، گرایش‌هایی که سرانجام به دو دسته تقسیم می‌شوند: روان‌شناسی

«ذهنی» و روان‌شناسی «عینی.» روانکاوی نمایندهٔ برجستهٔ روان‌شناسی ذهنی است که هدف حمله قرار می‌گیرد. نقد آیین فروید بر این بن‌انگاره استوار است که زبان را ویژهٔ انسان می‌داند و بر نکته‌ای تأکید می‌ورزد که نخستین حکم مهم در این کتاب است: زبان، سراپا اجتماعی است.

این حکم به‌خودی‌خود اثبات نمی‌شود. درواقع می‌توان ایراد گرفت که کنش تولید آوا و کنش دریافت کاملاً فیزیولوژیکی و فردی‌اند و بنابراین مستلزم هیچ نوع عامل اجتماعی نیستند. ولوشینوف/ باختین این ایراد را می‌پذیرند اما بی‌درنگ می‌افزایند که این دو کنش بدون یک کنش سوم، یعنی بدون تولید و دریافت معنا، هیچ نیستند و همین کنش است که بنیان حقیقی زبان را می‌سازد:

«معنای» واژه و «فهم» دیگری (یا دیگران) از این معنا [...] از ***مرزهای ارگانیسم جسمانی منفرد فراتر می‌روند*** و مستلزم ***کنش متقابل چندین ارگانیسم*** هستند. به‌طوری که این سومین عاملِ سازندهٔ واکنش کلامی، ***سرشتی جامعه‌شناختی*** دارد.(8:31). [1]

معنا (ارتباط) مستلزم جمع است. در واقعیت امر، هر سخنی مخاطبی دارد و این مخاطب نقشی صرفاً منفعل ایفا نمی‌کند (برخلاف معنایی که از واژهٔ «گیرنده» در ذهن نقش می‌بندد): مخاطب در شکل‌گیریِ معنای گزاره شرکت می‌ورزد، درست مثل دیگر عوامل زمینهٔ گزاره‌پردازی که آن‌ها نیز اجتماعی‌اند.

به‌طورکلی هیچ گزاره‌ای را نمی‌توان فقط به گوینده نسبت داد: گزاره ***حاصل کنش متقابل گوینده و شنونده***، و به‌معنای وسیعتر، حاصل تمام آن ***وضعیت اجتماعی*** پیچیده‌ای است که در آن نمودار شده است.(8:118). [2]

۱- از این پس همه‌جا منبع نقل‌قول از آثار باختین در پایان هر نقل‌قول ذکر شده است. عدد سمت راست در پرانتز به شمارهٔ اثر و عددی که پس از دو نقطه آمده به شمارهٔ صفحه آن اثر مربوط می‌شود. نام لاتین مجموعه آثار باختین و محفل او در همین کتاب آمده است: «فهرست نوشته‌های باختین و محفل او بر اساس تاریخ انتشار آن‌ها.»

۲- جالب است که این جمله و دیگر جمله‌هایی از همین نوع را که در نوشته‌های باختین در این سال‌ها به وفور یافت می‌شوند با عبارتی از فیلسوف معاصر فرانسوی امانوئل لویناس مقایسه کرد که سبکی بسیار متفاوت دارد. لویناس از گرایش اگزیستانسیالیستی تأثیر پذیرفته است و در جای دیگری به مشابهت‌های او با اندیشهٔ باختین اشاره خواهد شد: «عبارت، پیش از آن‌که در حکم بیان هستی باشد، رابطه‌ای است با کسی که من عبارت را خطاب به او بیان می‌کنم و **حضورش برای تحقق** حرکت

بنابراین ضروری نیست که **واقعاً** دیگری را مخاطب قرار دهیم: شخصی‌ترین کنش یعنی دستیابی به خودآگاهی نیز همواره مستلزم مخاطب است، مستلزم نگاه دیگری که بر ما افکنده شده است:

تمام بخش کلامی در انسان (سخن بیرونی و سخن درونی) را نمی‌توان صرفاً به حساب شخص منفرد و تنها گذاشت. این بخش نه به فرد، بلکه به گروه اجتماعی او، به محیط اجتماعی‌اش تعلق دارد... تمام انگیزش‌های عمل، هرگونه کسب خودآگاهی (خودآگاهی همواره کلامی است و همیشه به یافتن مجموعهٔ کلامیِ معینی مربوط می‌شود) نوعی برقراری پیوند با یک هنجار اجتماعی است؛ به عبارت دیگر، نوعی اجتماعی‌کردن خود و عمل خویش است. من برای دست‌یافتن به خودآگاهی می‌کوشم به نوعی با چشمان انسانی دیگر، با چشمان نماینده‌ای دیگر از گروه اجتماعی یا طبقه‌ام به خود بنگرم. (130- 8:128).

در این‌جا پی می‌بریم که «جامعه» برای باختین هنگامی آغاز می‌گردد که دومین انسان نمودار می‌شود. اگرچه او به مارکسیسم استناد می‌ورزد، برداشت وی از اجتماعی بودن، اندکی بدعت‌گرانه می‌نماید و رابطهٔ بینا ـ ذهنی را از لحاظ منطقی بر ذهنیت مقدم می‌دارد.

اما اگر زبان به‌طور ذاتی بینا ـ ذهنی (اجتماعی) است، و از سوی دیگر برای انسان نیز ضرورت دارد، این نتیجه به‌خودی‌خود حاصل می‌شود که انسان موجودی است در اصل اجتماعی، موجودی که اگر به بُعد زیست‌شناختی‌اش فروکاسته شود، به‌ناگزیر از ویژگی‌هایی که او را به انسان تبدیل کرده‌اند محروم می‌گردد. مخالفت با هرگونه روان‌شناسیِ زیست‌شناختی یا ذهنی (فردگرا) از همین‌جا ناشی می‌شود.

شخصیت زیست‌شناختیِ انتزاعی، این فرد زیست‌شناختی که همه‌چیز ایدئولوژی معاصر شده است، وجود خارجی ندارد. انسانی خارج از جامعه و درنتیجه، خارج از اوضاع اجتماعی ـ اقتصادیِ عینی وجود ندارد. چنین

فرهنگی بیانی من پیشاپیش ضروری است.» (*Humanisme de l'autre homme*,1972, p.46)

انسانی یک انتزاع کاذب است. ***شخصیت بشری فقط در مقام بخشی از یک کل اجتماعی، در طبقه و از رهگذر طبقهٔ خویش است که واقعیت تاریخی و زایندگی فرهنگی می‌یابد.*** برای گام گذاشتن به تاریخ، تولد طبیعی و جسمانی کافی نیست - حیوان این‌گونه زاده می‌شود اما به تاریخ گام نمی‌گذارد. یک تولد دوم، تولدی ***اجتماعی***، ضروری است. انسان نه مانند یک ارگانیسم طبیعیِ انتزاعی، بلکه همانند مالک یا دهقان، بورژوا یا پرولتر زاده می‌شود و این مسئله‌ای اساسی است. افزون براین، او روس یا فرانسوی به دنیا می‌آید و سپس در زمانی معین، مثلاً در ۱۸۰۰ یا ۱۹۰۰ زاده می‌شود. فقط این تعیین جایگاه اجتماعی و تاریخی انسان را واقعی می‌سازد و محتوای آفرینش شخصی و فرهنگی او را تعیین می‌کند (24- 8:23).

محتوای ذهن و روان، سراپا ایدئولوژیکی است: از اندیشهٔ مبهم و چارچوب ناروشن و نامعین تا نظام فلسفی و نهاد سیاسی پیچیده، با سلسله‌ای پیوسته از پدیده‌های ایدئولوژیکی و درنتیجه، جامعه‌شناختی روبه‌روهستیم(8:37).[1]

۱- ژرف‌اندیشی دربارهٔ سرشت اجتماعی انسان، در درون و بیرون اندیشهٔ مارکسیستی، پیشینه‌ای طولانی دارد. ذکر مجموعهٔ این تأملات ناممکن و بیهوده است. در این‌جا به ذکر چند نمونهٔ شاخص بسنده می‌کنم. هگل در دورهٔ مقدماتی فلسفی (ترجمهٔ فرانسوی، ص ۱۰۰) می‌نویسد: «خودآگاهی برای خود واقعی نیست... و فقط تا حدی واقعی است که بازتاب خویش را در دیگر آگاهی‌ها می‌شناسد.» لودویگ فویر باخ در اصول فلسفهٔ آینده (۱۸۴۳) می‌نویسد: «فرد گوهر موجود انسانی را، نه در مقام موجود اخلاقی و نه در مقام موجود اندیشه‌گر، در درون خود محبوس نمی‌سازد. گوهر موجود انسانی فقط در دل جامعه، در وحدت انسان با انسان نهفته است...»

از بین معاصران باختین از یک سو از چند فیلسوف دینی یاد می‌کنیم. فیلسوف آلمانی هرمان کوهن (۱۸۴۲-۱۹۱۸) در اثر خویش به نام *Religion der Vernuft aus den Quellen des Judentums* (۱۹۱۹)، که برای باختین ودوستانش اهمیت بسیار داشته است، می‌نویسد: «فقط تو، کشف تو مرا به آگاهی از منِ خود می‌رساند.» مارتین بوبر (فیلسوف اسراییلیِ اتریشی‌تبار، ۱۸۷۸ - ۱۹۶۵، که باختین آثارش را می‌شناسد و ستایش می‌کند) در ۱۹۳۸ می‌نویسد: «فرد از آن رو موجودیت زنده می‌یابد که با دیگر افراد پیوندی زنده برقرار سازد... امر بنیادین هستی بشر، [پیوند] انسان با انسان است (M. Bauber, *LeProbléme de l'homme*, Paris, Aubier, 1962, *P.113*). از سوی دیگر بایدِ نزدیکی فکری باختین را با یکی از بنیانگذاران روان‌شناسی اجتماعی در ایالات متحدهٔ آمریکا خاطرنشان کرد: جرج هربرت مید (۱۸۶۳ - ۱۹۳۱). ولوشینوف/ باختین بی‌تردید نمی‌توانسته‌اند تزهای مید را بشناسند، زیراکه آن تزها در جریان سال‌های سی و پس از مرگ مؤلفشان چاپ شدند. اما آنان به روان‌شناسی جدیدِ رفتار به دیدهٔ مثبت می‌نگرند. میدبه **شیوه‌ای**

ولوشینوف/ باختین انتقادهای خود را از آیین فروید بر مبنای این برداشت کلی بیان می‌کنند. به نظر آنان این آیین روان بشر را در نهایت بر پایه‌ای زیست‌شناختی استوار می‌سازد و ضمیر ناخودآگاه را مقدم یا بیرون از زبان تصور می‌کند. اما درواقعیت امر، دستیابی ما به ضمیر ناخودآگاه جز با میانجی زبان (گفتار فرد بیمار) ممکن نمی‌شود و هیچ عاملی ما را مجاز نمی‌دارد که در آن عرصه‌ای بکر و به دور از هرگونه نشانهٔ کلامی ببینیم.

مضمون‌های ضمیر ناخودآگاه که در جریان جلسه‌های روانکاوی به یاری روش «تداعی‌های آزاد» آشکار می‌شوند، مانند تمام دیگر مضمون‌های عادیِ آگاهی، ***واکنش‌های کلامی*** فرد بیمارند. وجه تمایز آن‌ها نه در نوع موجودیتشان بلکه فقط در محتوایشان نهفته است، یعنی تمایزی ***ایدئولوژیکی*** است. از این لحاظ، ضمیر ناخودآگاهِ فروید را می‌توان برخلاف آگاهی عادی «رسمی»، یک «آگاهی غیر رسمی» تعریف کرد (8:127-128).

فروید و پیروانش در تحلیل‌های خود همواره به برجسته‌کردن انگیزش‌های فردی (پرخاشگری در برابر پدر، کشش به مادر و مانند آن‌ها) می‌گرایند. اما مگر سخنان بیمار در طی جلسهٔ روانکاوی نیز تابع کنش متقابل نیستند که در این جامعهٔ خردِ متشکل از پزشک و بیمار انجام می‌شود (با توجه به نقش مخاطب که اکنون برایمان آشناست)؟

در این گزاره‌های کلامی، نه پویاییِ روانِ فردی، بلکه ***پویایی اجتماعیِ***

کاملاً شبیه باختین (در کتاب *Mind, Self, and Society* که من از مجموعهٔ *On Social Psychology, 1977* نقل می‌کنم) می‌نویسد: «خودآگاهی به توانایی یادآوری مجموعه‌ای از پاسخ‌های معین در ذهن ما بستگی دارد، پاسخ‌هایی که به دیگر اعضای یک گروه واحد تعلق دارند.» (ص ۲۲۷). در مورد سرشت اجتماعی انسان: «هنگام رجوع به طبیعت بشری، به چیزی اساساً اجتماعی رجوع می‌کنیم... تصور یک خود (خویشتنی) که بیرون از تجربهٔ اجتماعی شکل گیرد، ناممکن است» (همان، ص ۲۰۴). «باید عضو یک جمع بود تا به خود بدل شد» (ص ۲۲۶). «خاستگاه و بنیادهای خود، مانند خاستگاه و بنیادهای اندیشه، اجتماعی‌اند» (ص ۲۲۸).

در پایان به ذکر عبارت موجز کلود لوی ـ استروس می‌پردازیم: «سخن گفتن از انسان، در حکم سخن‌گفتن از زبان است و سخن گفتن از زبان، در حکم سخن گفتن از جامعه» (*Tristes Tropiques,* Paris, 10/18, 1965,p.351).

روابط متقابلِ پزشک و بیمار، بازتاب می‌یابد (8:119).

ولوشینوف/ باختین حتا ترجیح می‌دهند که بگویند رابطهٔ بیمار ـ پزشک نیست که به‌عنوان مثال از انتقال رابطهٔ اودیپی با پدر حاصل می‌شود، بلکه نقطهٔ مقابل این امر روی می‌دهد: تفسیر خاطرات از رهگذر فرافکنی ساختار وضعیت زمان حال بر آن‌ها صورت می‌گیرد.

آیا این گفته درست‌تر نیست که پزشک و بیمار، با کوشش‌های توأمان خویش، کاری نمی‌کنند مگر فرافکنی روابط حاضر خود بر مجموعهٔ ناخودآگاه (مادری یا پدری)، روابطی که در درون فرایند درمان قرار دارند (به عبارت دقیق‌تر برخی از جنبه‌های این روابط یا طرح کلی آن‌ها، زیراکه این روابط بسیار پیچیده‌اند)؟ (6:204)

بنابراین، رهیافت جامع ولوشینوف/ باختین مبتنی بر رد اموری نیست که فروید مشاهده کرده است، بلکه بر باز تفسیر آن‌ها در چارچوب این اندیشه استوار است که انسان حیوانی ناطق و درنتیجه، اجتماعی است.

قدرت فروید در طرح این پرسش‌ها و گردآوری مصالحی برای بررسی آن‌هاست. ضعف او در پی نبردن به ذات جامعه‌شناختی تمام این پدیده‌ها و در تلاش برای گنجاندن آن‌ها در مرزهای محدود ارگانیسم فردی و روان اوست. ***فروید فرایندهای اساساً اجتماعی را از دیدگاه روان‌شناسی فردی توضیح می‌دهد*** (8:38).

مبهم‌ترین اندیشه‌ای که ناروشن باقی مانده، درست مانند شرح فلسفی پیچیده، مستلزم ارتباطی سازمان‌یافته میان افراد است (البته شکل‌ها و درجه‌های متفاوتی در سازماندهی این ارتباط وجود دارد.) اما فروید تمام زنجیرهٔ ایدئولوژیکی را، از اولین تا آخرین حلقه‌اش را،از ساده‌ترین عناصر روان فردی بیرون می‌کشد، گویی انسان در جوّی به‌سر می‌برد که از نظر اجتماعی تهی است.(8:38).

و آیا تفاوت آگاهی با ناخودآگاهی همان تفاوت دو شیوهٔ سخن نیست؟ آیا تفاوت من و منِ برتر، همان تفاوت فرستنده و گیرنده‌ای خیالی که در ذهن فرستنده وجود دارد، نیست؟

آن بخش‌های ***ایدئولوژی روزمره***[Zhitejskaja، مفهومی که ولوشینوف/ باختین در تقابل با «ایدئولوژی رسمی» و آشکار به‌کار برده‌اند] که با آگاهی موردنظر فروید انطباق دارند (با آگاهی سانسور شده و رسمی) بیانگر پایدارترین جنبه‌های مسلط آگاهی طبقاتی‌اند... در این اجزای ایدئولوژی روزمره، سخن درونی به‌آسانی نظم می‌پذیرد و آزادانه به سخن بیرونی بدل می‌شود... اجزای دیگر که با ناخودآگاه فرویدی انطباق دارند، از نظام ماندگار ایدئولوژی مسلط بسیار دور هستند... به موازات گسترش آشکارگی و ژرفی گسست میان آگاهی رسمی و غیررسمی، گذار انگیزش‌های سخن درونی به سخن بیرونی دشوارتر می‌شود. (8:133-134).

باختین در نوشته‌های بعدی خود آشکارا به این مسائل بازنمی‌گردد؛ ولی به‌طور گذرا به آشنایی خود با مفهوم‌های فرویدی اشاره می‌کند و خاطرنشان می‌سازد که داوری‌اش تغییرناپذیر مانده است. او همواره زبان را از نظر منطقی بر ضمیر ناخودآگاه مقدم می‌شمارد.

کوشش برای درک کنش متقابل با سخن دیگری از رهگذر روانکاوی و «ناخودآگاه جمعی». آن‌چه را روان‌شناسان (به‌ویژه روان‌پزشکان) آشکار می‌سازند، در زمان گذشته وجود داشته و در حافظهٔ زبان‌ها، انواع و آیین‌ها حفظ شده است، نه در ناخودآگاهِ حتا جمعی. و از همین حافظه است که در سخن‌ها و رؤیاهایِ (روایت شده و آگاهانه به یاد آمده) افراد رسوخ می‌کند... (38:349.).

درواقع برداشت روان‌شناختی خاص باختین از داستایفسکی گرفته شده است نه از فروید و به‌نظر او میان این دو نوعی سازگاری وجود دارد. در یک جمله به‌طور غیرمستقیم به این تضاد اشاره شده است:

آگاهی بسیار دهشتناک‌تر از تمام عقده‌های ناخودآگاه است (31:313).

در حقیقت از دیدگاه باختین «در اعماق انسان» نه نهاد [مجموعهٔ انگیزه‌های ناخودآگاه] بلکه دیگری وجود دارد.

دو سال پس از ***آیین فروید*** کتاب ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان*** منتشر می‌شود. این کتاب نیز به امضای ولوشینوف است و (نیمی از آن) به نقد دوجانبهٔ زبان‌شناسی معاصر اختصاص دارد. در این اثر هم گرایش‌های متفاوت در درون این علم به دو دسته تقسیم شده‌اند اما این‌بار هر دو محکوم گشته‌اند. از یک سو زبان‌شناسی کلاسیک که «عین‌باوریِ انتزاعی» نام گرفته و از دستور زبان‌های عام تا فردینان دو سوسور و بالی را دربر می‌گیرد: این زبان‌شناسی نمی‌خواهد جز صورت انتزاعی زبان را بشناسد و به بهانهٔ این‌که گفتار، فردی و درنتیجه بی‌نهایت تغییرناپذیر است آن را از موضوعِ بررسی خود کنار می‌گذارد. از سوی دیگر زبان‌شناسی رمانتیک یا «ذهن‌باوریِ فردگرا» از هومبولت تا فوسلر و اشپیتسر که فقط برای تغییرهای فردی ارزش و اعتبار قائل است و از به‌حساب آوردن عامل فرضی «زبان» خودداری می‌ورزد. این دو آموزهٔ به‌ظاهر بسیار متضاد، درواقع بر این پیش انگارهٔ اساسی استوارند که گزاره، فردی است. ولی ما می‌دانیم که ولوشینوف/ باختین درست عکس این نظر را قبول دارند.

فاعل سخن‌گو که بدین‌ترتیب از درون در نظر گرفته شده است به تمامی حاصل روابط متقابل اجتماعی جلوه می‌کند. نه فقط بیان بیرونی بلکه بیان درونی نیز به عرصهٔ اجتماعی مربوط است. درنتیجه، راهی که تجربهٔ درونی («عامل بیان‌ناپذیر») و عینیت‌یابیِ بیرونی آن («گزاره») را به هم پیوند می‌دهد به‌تمامی در عرصهٔ اجتماعی جای می‌گیرد (12:107).

بنابراین هر دو مکتب زبان‌شناختی که ناتوان از درک واقعیت کلامی هستند، رد می‌شوند.

گزارهٔ منفرد (گفتار) به رغم آموزهٔ عین‌باوریِ انتزاعی، به هیچ‌وجه نه پدیده‌ای فردی است و نه، در مقام پدیدهٔ فردی، پذیرای تحلیل جامعه‌شناختی... اما ***اشتباهِ*** ذهن‌باوریِ انتزاعی در آن است که سرشت اجتماعی گزاره را درنمی‌یابد و از آن غافل است و می‌کوشد تا گزاره را به‌عنوان بیان جهان درونی گوینده، از همین جهان برکشد. ساختار گزاره، همانند ساختار تجربهٔ بیان‌پذیر، ساختاری اجتماعی است (12:111-112).

سرانجام در عرصهٔ بررسی‌های ادبی نیز با همین بن‌انگاره‌ها و همین انتقادها

روبه‌رو می‌شویم. کتاب ***روش صوری در بررسی‌های ادبی*** (۱۹۲۸) که تحلیل مجادله‌ایِ فرمالیسم، به امضای مدودف است، عنوان فرعی «درآمدی انتقادی بر بوطیقای ***جامعه‌شناختی***» را دارد (تأکید از من است ـ تودوروف). باختین در پیشگفتار اولین کتابی که در سال ۱۹۲۹ به امضای خودش با عنوان ***مسائل آثار داستایفسکی*** منتشر شده است می‌نویسد:

> در عمق تحلیل حاضر این باور نهفته است که هر اثر ادبی، جامعه‌شناختی است، آن هم به شیوه‌ای درونی و ذاتی (13:3).

هنگامی که باختین در چندسال بعد به سبک‌شناسی رو می‌آورد، همین اصل انتقادی را مبنا قرار می‌دهد (تردیدی نیست که این سبک‌شناسی بااصول پیشنهادی فوسلر پیوند دارد).

> سبک‌شناسی ... نمی‌تواند فراسوی تحولات فردی یا تحولات جریان‌های ادبی، مقدرات عظیم و ناشناختهٔ سخن ادبی را آشکار سازد. در اغلب موارد، سبک‌شناسی فقط به هنر مجلسی می‌پردازد و از زندگی اجتماعیِ سخن در بیرون از اتاق هنرمند، در گستره‌های عظیم مکان‌های عمومی، خیابان‌ها، شهرها و روستاها، گروه‌های اجتماعی، نسل‌ها و دوران‌ها غافل است (21:73).

این تزهای مربوط به برتری عامل اجتماعی بر عامل فردی هیچ‌گاه با کوشش برای توضیح تأثیر اختصاصی و منفردی که یک اثر ادبی (یا یک فرد) ممکن است بر جا بگذارند، همراه نمی‌شود. کتاب‌هایی که باختین به نویسندگان خاص (مانند رابله یا داستایفسکی) اختصاص می‌دهد، درواقع مسائل مربوط به انواع، دوران‌ها یا نظریهٔ عام را مطرح می‌سازند و نه مسائل مربوط به افراد را. باختین در تمام طول زندگی خود به این گزینش وفادار می‌ماند.

۲ـ صورت و محتوا

دومین دوگانگی که در نوشته‌های باختین، به‌ویژه در طی سال‌های بیست و نیز تا پایان حیات او، پیوسته به چشم می‌خورد، دوگانگی صورت و محتواست. اما

در این مورد، برخلاف تقابل عامل فردی و اجتماعی، یکی از حدها را برتر نمی‌شمارد تا دیگری را آسان‌تر محکوم کند، بلکه بر ضرورتِ یافتن پیوندی میان صورت و محتوا، توجه همزمان به آن دو و برقراری تعادل کامل میان آن‌ها پافشاری می‌ورزد. باختین در پیشگفتار بر ***مسائل آثار داستایفسکی*** (۱۹۲۹) خاطرنشان می‌سازد که هدف او فراروی همزمان از «ایدئولوژی‌پرستیِ تنگ‌نظر» و «فرمالیسم تنگ‌نظر» است و در سرآغاز «سخن در رمان» نیز تقریباً همین جمله را تکرار می‌کند:

> اندیشهٔ هدایت‌گر این کار، فراروی از گسست میان فرمالیسم انتزاعی و ایدئولوژی‌پرستیِ انتزاعی در بررسی سخن ادبی است (21:72).

این همنهادطلبی در نوشته‌های بعدی نیز حفظ می‌شود. ازجمله، به هنگام طرح مقولهٔ «مکان زمانمند» تأکید می‌ورزد که:

> ما مکان زمانمند را یک مقولهٔ ادبی مربوط به صورت و محتوا می‌دانیم (23:235).

و در ارزیابی سهم داستایفسکی در تاریخ رمان، می‌نویسد:

> این یافته‌ها خصلتی صوری و محتوایی دارند. محتوای **صوری** این یافته‌ها، ژرف‌تر و گسترده‌تر و عام‌تر از محتوای ایدئولوژیکی مشخص و تغییرناپذیر آن‌ها در آثار داستایفسکی است. (31:309).

موضع انتقادی باختین در این زمینه نه علیه صورت است و نه علیه محتوا (برخلاف مورد پیشین که از عامل اجتماعی در مقابل عامل فردی دفاع می‌کرد) بلکه علیه کسانی است که بررسی یکی را از دیگری جدا می‌کنند: «ایدئولوژی‌پرستان» ناب و فرمالیست‌های ناب. رایج‌ترین خطای گروه اول آن است که عنصری از اثر، به‌عنوان مثال، یک عقیده یا شخصیت را از آن بیرون می‌کشند و به‌طور مستقیم با معادلش در زندگی اجتماعی مقایسه می‌کنند، بدون توجه به مناسبات این عنصر با دیگر عناصر سازندهٔ اثر، مناسباتی که درواقع یگانه تعیین‌کنندهٔ معنای اثرند.

> نتیجه‌گیری‌های مستقیمی که بر اساس بازتاب فرعی یک ایدئولوژی در **ادبیات صورت** گرفته‌اند و بر واقعیت اجتماعی زمانهٔ منطبق با آن فرافکنده

شده‌اند، برای مارکسیست‌ها پذیرفتنی نیستند. آن جامعه‌شناسان کاذبی به این کار دست زده و هنوز نیز می‌زنند که حاضرند به فرافکنی مستقیم هر عنصر ساختاریِ اثر ادبی ـ به عنوان مثال، شخصیت یا طرح و توطئه (آنتریگ) ـ بر زندگی واقعی دست بزنند. در نظر جامعه‌شناس راستین، قهرمان رمان و رویداد طرح و توطئه درست از آن رو پرمعناتر و آشکارکننده‌ترند که عناصر ساختار هنری‌اند یعنی به زبان هنری خاص خود مربوط می‌شوند و ربطی به فرافکنی‌های مستقیم و مبتذل بر زندگی واقعی ندارند (10:32-33).

همان‌گونه که شخصیت جز در پیوند با اثر شناخته نمی‌شود، اثر را نیز باید در وهلهٔ نخست با مجموعهٔ ادبیات مرتبط ساخت. اما ادبیات با جهان واقعیت‌های اجتماعی ـ اقتصادی ارتباط مستقیم ندارد: این ارتباط در گرو میانجی‌گری ایدئولوژی است ... این ارجاع‌های پی در پی را که تقریباً به همین شکل در نوشته‌ای از تینیانوف به‌نام «دربارهٔ تکامل ادبی» بازیافته می‌شود (این نوشته در همان زمان (۱۹۲۷) منتشر شده است)، نباید نادیده گرفت وگرنه اسیر جامعه‌شناسی‌گری عامیانه می‌شویم.

نمی‌توان اثر را بیرون از گوهر «ادبیات» درک کرد. اما کل این گوهر و اجزای آن ـ ازجمله اثر مورد بحث ـ بیرون از گوهر «حیات ایدئولوژیکی» درک‌شدنی نیستند. تمامیت این گوهر یا عناصر آن نیز بیرون از قوانین عام اجتماعی ـ اقتصادی بررسی‌پذیر نیستند... نه می‌توان هیچ یک از حلقه‌های بی‌پایان درک پدیدهٔ زنجیرهٔ حیات ایدئولوژیکی را نادیده گرفت و نه می‌توان بدون گذر به حلقهٔ بعدی بر حلقه‌ای درنگ ورزید. اثر ادبی به‌طور مستقیم عنصری از جهان خاص ادبی است و به هیچ‌وجه پذیرفتنی نیست که آن را مستقیماً و منحصراً به‌مثابهٔ عنصری از محیط ایدئولوژیکی بررسی کنیم، چنان‌که گویی آن اثر یگانه عامل ادبیات است (10:41-42).

با این‌همه، بخش اعظم انتقادهای باختین نه متوجه طرفداران «محتوای» صرف بلکه بیشتر متوجه فرمالیست‌هاست. دلیل این امر ساده است: در سال‌های پیش از ورود باختین به عرصهٔ حیات ادبی، فرمالیست‌ها بر صحنه

تسلط دارند. اگر باختین ـ با آشتی‌دادن ادبیات و تاریخ اندیشه‌ها ـ در موضع «همنهاد» قرار دارد، فرمالیست‌ها در حکم برابر نهادند زیراکه از طرفداران قطب «بر نهاد» یعنی کسانی که ادبیات را به تاریخ اندیشه‌ها فرو می‌کاهند، انتقاد می‌کنند. بنابراین روشن است که آنان هدف مقدم انتقادهای باختین واقع می‌شوند.

رابطهٔ باختین با فرمالیسم (روسی) ساده نیست و آمیزه‌ای از همراهی و رویارویی است. نخست باید خاطرنشان کرد که باختین در نوشته‌های انتقادی خود دربارهٔ فرمالیسم در جریان سال‌های بیست، همواره پیش یا پس از سرزنش‌هایش ارزیابی کلی بسیار مثبتی ارائه می‌کند. ازجمله در مقالهٔ «مسئلهٔ محتوا، مصالح و صورت در آفرینش ادبی» (۱۹۲۴):

> درحال حاضر در روسیه، در عرصهٔ شناخت هنر، کاری بی‌نهایت جدی و پربار در حال انجام است. در سال‌های اخیر، ادبیات علمی روسیه با کارهای ارزشمندی دربارهٔ نظریهٔ هنر، به‌ویژه در عرصهٔ بوطیقا غنی شده است (4:7).

درکتاب ***روش صوری در بررسی‌های ادبی*** نیز آمده است:

> در مجموع، فرمالیسم نقشی ثمربخش ایفا کرده و توانسته است که اساسی‌ترین مسائل علم ادبی را در دستور روز قرار دهد، آن هم با چنان قدرتی که اکنون دیگر نادیده‌گرفتن یا کنارگذاشتن آن‌ها به هیچ‌وجه ممکن نیست. البته این مسائل حل نشده‌اند، ولی حتا اشتباهات و صراحت و انسجام آن‌ها نیز به جلب توجه نسبت به مسائل طرح شده یاری رسانده‌اند (10:232).

یادآوری یک داوری دیگر نیز که در ۱۹۷۰ در پاسخ به پرسشی دربارهٔ وضعیت کنونی بررسی‌های ادبی بیان شده، جالب توجه است:

> ما سنت‌های علمی بزرگی داریم که هم در گذشته شکل گرفته‌اند (پوتبنیا و وسلوفسکی) و هم در دورهٔ شوروی (تینیانوف، توماشفسکی، آیخنباوم، گوکوفسکی و دیگران) (36:328).

نکتهٔ کاملاً چشمگیر این است که از میان تمام بررسی‌های ادبیِ انجام شده در اتحاد شوروی، باختین جز به کارهای سه فرمالیست و کارهای یکی از شاگردان

آنان اشاره نمی‌کند! شاید هم در این دوران، موضوع انتقادهای باختین دگرگون شده است: فرمالیست‌ها از مدت‌ها پیش دیگر نقشی مسلط در مجادله‌های نظری ـ ادبی در روسیه ایفا نمی‌کنند و لحظهٔ مناسب برای باختین فرارسیده تا نه بر وجوه افتراق بلکه بر وجوه اشتراک خود با آنان تأکید ورزد. با این‌همه هیچ دلیلی وجود ندارد که بیندیشیم او اساس داوری خود را تغییر داده است.

نخستین خرده‌گیری باختین از فرمالیست‌ها در همان پژوهش سال ۱۹۲۴ او نیز دیده می‌شود: خطای فرمالیست‌ها آن است که بررسی ادبیات را از بررسی هنر به‌طورکلی، و درنتیجه از زیبایی‌شناسی، و در تحلیل نهایی از فلسفه، جدا می‌کنند. خودداری پوزیتیویستی فرمالیست‌ها از بررسی مبانی فکری خود، آنان را از یک زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ خاص بی‌نیاز نمی‌سازد بلکه این زیبایی‌شناسی و فلسفه را ناروشن باقی می‌گذارد و به همین سبب است که باختین وظیفهٔ صورت‌بندی ایدئولوژی نهفتهٔ آنان را عهده‌دار می‌شود و این ایدئولوژی را نوعی «زیبایی‌شناسی مصالح» می‌نامد. در نظر فرمالیست‌ها، مصالح (در ادبیات: زبان) است که صورت‌های هنری را به‌تمامی تعیین می‌کند. باختین در ادامه می‌گوید که چنین رهیافتی بدان‌جا می‌انجامد که جز صورت‌های تهی و مرده حفظ نشوند و صورت از محتوا جدا گردد. او در این برهان آوری انتقادهای ریگل را در کتاب *Sitlfragen* از دیگر نویسندگان معاصر، ازجمله سمپر، از نزدیک دنبال می‌کند (به اهمیت این نزدیکی، در صفحات بعد اشاره خواهد شد).

کتاب مدودف/ باختین به این انتقادها ژرفا می‌بخشد. از یک سو بی‌انسجامی‌ها، ناروشنی‌ها و کمبودهای متعدد آموزهٔ فرمالیستی را آشکار می‌سازد و از سوی دیگر پیامدهای زیانبار حفظ جدایی و دوری صورت و محتوا را روشن می‌کند. بدون واردشدن در جزییات این مجادلهٔ کهن، می‌توان گفت که استدلال‌های مدودف/ باختین اهمیتی قطعی دارند و متقاعد کننده‌اند.

با این‌همه مسلم نیست که مسئله بدین‌طریق حل شده باشد، زیراکه آموزهٔ فرمالیستی که هدف انتقادهای باختین است با فعالیت واقعی گروه فرمالیست‌ها انطباق کامل ندارد. بین اظهارات اصولی و نظری فرمالیست‌ها که معمولاً موضوع بررسی باختین قرار می‌گیرند و اندیشه‌های گاه ضمنی که می‌توان از کار

واقعی آنان برکشید، تفاوتی آشکار وجود دارد: درحالی که این اظهارات چیزی نیستند مگر روایتی از زیبایی‌شناسی رمانتیک که از زبان‌شناسی تأثیر پذیرفته (به‌ویژه از رهگذر مفهوم «زبان شاعرانه»)، اندیشه‌های برخاسته از کارهای فرمالیست‌ها به کشف جنبه‌های بی‌شماری از آثار ادبی می‌انجامند که تاکنون از چشم منتقدان دور مانده است، و سرانجام به کنار گذاشتن تعریف زبان‌شناختی از ادبیات می‌رسند. موضوعاتی که آثار باختین در سال‌های آتی به آن‌ها اختصاص می‌یابد، برای نخستین‌بار با کارهای فرمالیست‌ها در معرض توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است: ازجمله آیخنباوم، «آوای روایی» را مطرح ساخته است و تینیانوف، «مکالمهٔ متن‌ها» را. گویا باختین فقط در آخرین نوشتهٔ خویش است که به این بُعد کار فرمالیست‌ها پی می‌برد:

معنای مثبت فرمالیسم (مسائل جدید و جنبه‌های جدید هنر) (40:372).

اما بهتر است به اندیشهٔ او در سال‌های سی بازگردیم. در ***روش صوری در بررسی‌های ادبی***، انتقاد از فرمالیست‌های روس با شرح پر شور یک آموزهٔ دیگر همراه است که باختین آن را «فرمالیسم غربی» می‌نامد (در این مورد واژهٔ «فرمالیسم» درواقع دیگر مناسب نیست). این اصطلاح به نوشته‌های گروهی از نظریه‌پردازان هنر (نقاشی و مجسمه‌سازی) که در آلمان زاده شده‌اند، مربوط می‌شود: ازجمله ک. فیدلر، آ. هیدلده‌براند، آ. ریگل، و. ورنیگر، ه.ولفلین. باختین در نخستین کتاب خود (۱۹۲۲ ـ ۱۹۲۴) در برابر آنان موضعی نسبتاً انتقادی داشته است: آن‌چه را اکنون مدودف/ باختین در آثار «فرمالیست‌های» غربی ستایش می‌کنند، همانا خودداری آنان از اسیرشدن در بررسی صرف صورت یا محتوا، و مبارزهٔ همزمانشان با پوزیتیویسم (فرمالیسم)، و ایدآلیسم (ایدئولوژی‌پرستی) است.

اگر فرمالیسم [غربی] اندیشهٔ وحدت ساختاریِ استوار اثر را اساساً در برابر ایدآلیسم و به‌طور عام‌تر در برابر هرگونه ایدئولوژی‌پرستیِ انتزاعی در تفسیر هنر مطرح می‌سازد، دربرابر پوزیتیویسم نیز اشباع معنایی ژرف هر یک از عناصر ساختار هنری را با تأکید تمام خاطرنشان می‌سازد.(10:68).

به همین سبب است که این «فرمالیسم» را درواقع نمی‌توان فرمالیسم به

معنای رایج واژه به‌حساب آورد. هیچ چیزی به اندازهٔ خوارشمردن اهمیت معناییِ تمام عناصر سازندهٔ ساختار هنری ـ بی‌هیچ استثنایی ـ با جریان صوری اروپایی بیگانه نیست (10:68).

مفهوم اساسی‌ای که فرمالیست‌های غربی در بررسی هنر مطرح ساخته‌اند، نه مفهوم «فرم» (نه مفهوم «هنر») بلکه مفهوم ***صناعت ساختمان*** است، اصطلاحی از هلیده‌براند [مجسمه‌ساز آلمانی، ۱۸۴۷ ـ ۱۹۲۱] که مدودف/ باختین می‌خواستند با حفظ نقش آن، واژهٔ ***ساختار*** یا ***ساختمان*** را جایگزینش سازند (واژهٔ ساختمان Konstruckcija نیز در همان زمان برای تینیانوف اهمیت داشت).

همانا ساختار ادبی است که باید موضوع بوطیقا باشد (10:141).

به همین سبب، داوری کلی مدودف/ باختین دربارهٔ «فرمالیسمِ» غربی بسیار مثبت است (و خواهیم دید که باختین چندین وام مهم از این نظریه‌ها می‌گیرد).

جریان صوری در بررسی‌های هنر در غرب از هر برنامهٔ هنری گسترده‌تر است و اگرچه با برخی از گزینش‌های هنری بیگانه نیست ـ گزینش‌های هنری هر نویسنده‌ای با دیگری متفاوت است ـ در مقصود اساسی خود در مورد تمام هنرها صادق است. این جریان ویژگی‌های خاص هنر را مشخص می‌سازد، ویژگی‌هایی که برای هریک از هنرها و هریک از جریان‌های هنری نقش اساسی دارد (6:68).

مسائلی که این جریان مطرح می‌سازد و گرایش‌های اساسیی که برای حل آن‌ها برمی‌گزینند در نظر ما به‌طور کلی پذیرفتنی می‌نمایند (10,76).

این بدان معنا نیست که مدودف/ باختین از هر انتقادی نسبت به «فرمالیست‌ها»ی غربی خودداری می‌کنند: آنان به‌ویژه به این «فرمالیست‌ها» خرده می‌گیرند که چرا فاقد چشم‌اندازی اجتماعی ـ تاریخی هستند و نیز به‌صورتی اندک انتزاعی (و شاید هم ناصادقانه) از «مبانی فلسفی» آنان انتقاد می‌کنند (10:76).

در همین کتاب ***روش صوری در بررسی‌های ادبی*** است که مدودف/ باختین می‌کوشند به‌طورکلی مشخص سازند که این راه میانه، این برخورد به آثار ادبی

که اهمیت دادن همزمان به‌صورت و محتوای آن‌ها را میسر می‌سازد، چه محتوایی می‌تواند داشته باشد. آنان این مسئله را چنین صورت‌بندی می‌کنند:

مسئلهٔ مطرح شده در صورتی حل خواهد شد که بتوان در اثر ادبی چنان عنصری یافت که به‌طور همزمان حضور مادی سخن و معنای آن را نشان دهد و میانجی ژرفا و عامیت معنا و یکتایی گزارهٔ آن باشد. این میانجی امکان گذار پیوسته از حاشیهٔ اثر به هستهٔ معنای درونی آن، از صورت بیرونی به معنای درونی ایدئولوژیکی را فراهم می‌آورد (162-161:- 10).

و این هم حاصل نخستین تلاش‌ها برای حل این مسئله:

در واقعیت امر، کدام عنصر است که حضور مادی سخن را به معنای آن پیوند می‌دهد؟ به نظر ما این عنصر عبارت است از ارزشگذاریِ [Ocenka] اجتماعی (10:162).

ما آن واقعیت تاریخی‌ای را ارزشگذاری اجتماعی می‌نامیم که حضور خاص گزاره را به عامیت و تمامیت معنای آن پیوند دهد و معنا را در یک وضعیت فردی و مشخص مجسم سازد و به حضور آوایی سخن ـ اینجا و اکنون ـ معنا بخشد (10:168).

میان عامیت معنای واژگان ـ آن‌گونه که در فرهنگ‌ها یافت می‌شود ـ عامیت قوانین دستور زبان و یکتایی رویداد صوتی که هنگام به زبان آوردن گزاره حاصل می‌شود، فرایندی شکل می‌گیرد که پیوند این دو مسیر را می‌سازد، فرایندی که ***گزاره‌پردازی*** نامیده می‌شود. این فرایند صرفاً مستلزم حضور دو پیکر مادی، پیکر فرستنده و گیرنده نیست، بلکه حضور دو (یا چند) گوهر اجتماعی را که ***آوای*** فرستنده و ***افق*** گیرنده ترجمان آن‌ها هستند، الزامی می‌سازد. زمان و مکانِ رویداد این نوع گزاره‌پردازی نیز مقوله‌های صرفاً طبیعی نیستند، بلکه زمانی تاریخی و مکانی اجتماعی‌اند. رابطهٔ بینا ـ ذهنی بشری از رهگذر هر گزارهٔ خاصی تحقق می‌یابد.

می‌توان هر یک از عناصر اثر را به رشته‌ای که بین انسان‌ها کشیده شده تشبیه کرد. اثر در تمامیت خود عبارت است از مجموع این رشته‌ها که نوعی کنش متقابل اجتماعی، پیچیده و پر تمایز را میان اشخاصی که با

اثر رابطه دارند، ایجاد می‌کند(10;205).

در این کتاب به ارائهٔ طرح کلی بسنده می‌شود. اما باختین در سال بعد، نخستین بررسی‌هایش را دربارهٔ آثار خاص، دربارهٔ داستایفسکی و تولستوی (به‌ویژه «**پیشگفتار**» بر رمان ***رستاخیز***) با نام خود منتشر می‌سازد. این بررسی‌ها در حکم کاربست اصولی هستند که پیشتر بیان شده‌اند، زیراکه به یاری تعیین آواها، و افق‌ها، و درنتیجه جهان‌نگری‌های بیان شده در این آثار است که باختین به بررسی آن‌ها می‌پردازد. نوشته‌های او در سال‌های سی و به‌ویژه آن‌هایی که به مقولهٔ مکان زمانمند اختصاص می‌یابد، نگرش او را تقویت و تکمیل می‌کنند، نگرشی که بر آن است تا نه محتوا را نادیده گیرد و نه صورت را.

بنابراین کاملاً موجه است که موضعی به باختین اعطا شود که خود خواستار آن است، موضعی که به وی امکان می‌دهد تا پس از «برنهادِ» ایدئولوژی‌پرست و «برابر نهادِ» فرمالیست، «همنهاد» آن‌ها را عرضه کند. پسا ـ فرمالیست بودن او بدین معناست که از فرمالیسم فراتر می‌رود اما پس از جذب آموزش‌های آن. بی‌تردید تصادفی نیست که آثار انتقادی بزرگی که از آن پس آفریده شده‌اند و چه بسا بتوان آن‌ها را به آثار باختین نزدیک ساخت نیز از همین حرکت فراروی (و نیز جذب) مکتب‌های فرمالیستِ پیشین ناشی می‌شوند: ازجمله کتاب *Mimesis* ***(محاکات)*** اثر اویرباخ که «سبک‌شناسی جدید» را (که به عنوان مثال، مظهر آن، اشپیتسر است) در خدمت نگرشی تاریخی و اجتماعی قرار می‌دهد؛ یا کتاب ***پیدایش رمان*** اثر یان وات که از معناشناسی ریچاردز فراتر می‌رود تا نوعی تاریخ ادبی را بسازد که در پیوند با تاریخ اندیشه‌ها و تاریخ جامعه باشد. درواقع هرگز و به هیچ‌وجه نمی‌توان با نفیِ صرف یا بی‌خبری محض از فرمالیسم، از آن «فراتر رفت».

بخش دوم:

گزیده‌هایی از نوشته‌های باختین

۱

میخاییل باختین / و. ن. ولوشینوف:

سخن در زندگی و سخن در شعر

درآمدی بر بوطیقای جامعه‌شناختی

روش جامعه‌شناختی در بررسی‌های ادبی تقریباً فقط برای تحلیل مسائل ***تاریخی*** به‌کار رفته است، حال آن‌که مسائل ناشی از آن‌چه ***بوطیقای تاریخی*** نام دارد ـ یعنی مجموعه مسائلی که به جنبه‌های مختلف صورت (فُرم) هنری (سبک و...) مربوط می‌شوند ـ به یاری چنین روشی بررسی نشده‌اند.[1]

بر طبق عقیده‌ای نادرست ـ که برخی از مارکسیست‌ها نیز طرفدار آنند ـ روش جامعه‌شناختی فقط هنگامی به‌راستی موجه است که صورت آفرینش هنری، بر

۱- مقالهٔ حاضر یکی از مقالاتی است که در پیوست کتاب تودوروف دربارهٔ باختین، در بخش **«نوشته‌های محفل باختین»** آمده است. تودوروف یادداشتی بر این پیوست نوشته که در بخشی از آن آمده است: «چهار متنی که برای نخستین‌بار در این پیوست در کنار هم منتشر می‌شوند، در شوروی در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۳۰ با امضای و.ن. ولوشینوف و م.م. باختین چاپ شده‌اند...این متون نخستین انتشارات مهم محفل باختین یا یکی از افراد آن هستند (اما نخستین نوشته‌های آنان نیستند)... در سیر تحول باختین، این نوشته‌ها با دورهٔ کشش او به جامعه‌شناسی و کار او در مورد آن‌چه امروزه «پراگماتیک» خوانده می‌شود (یعنی مطالعهٔ سخن در مقابل مطالعهٔ زبان) انطباق دارند.

نخستین متن که قدیمی‌ترین نوشته نیز هست «سخن در زندگی و سخن در شعر» بیانیهٔ راستین این دانش جدید سخن و نیز بیانیهٔ راستین «بوطیقای جامعه‌شناختی» است که در عنوان فرعی مقاله ذکر آن رفته است (بوطیقای گزاره‌پردازی و نه صرف گزاره). تزهای این مقاله در نوشته‌های باختین، تا زمان مرگ او در پنجاه سال بعد باز یافته می‌شوند...»

اثر غنای جنبهٔ عقیدتی ـ یعنی محتوا ـ در چارچوب واقعیت اجتماعی بیرونی، از جهت تاریخی شروع به بسط و گسترش می‌کند. و اما صورت به‌خودی‌خود، سرشت خاص خویش را داراست و بر اساس قوانینی ویژه که هنری هستند و نه جامعه‌شناختی، تعیین می‌شود.

چنین نظرگاهی با مبانی روشِ مارکسیستی و با **یکتاانگاری و تاریخمندی** آن تضاد دارد. پیامد این نظرگاه، گسست میان صورت و محتوا، و نظریه و تاریخ است.

بنابراین ضروری است که به بررسی تفصیلی این نگرش‌های نادرست بپردازیم: چراکه آن‌ها در مجموعهٔ نظریهٔ معاصر هنر، از اهمیتی شایان برخوردارند.

روشن‌ترین و مستدل‌ترین شرح چنین دیدگاهی را به‌تازگی استاد ساکولین ارائه کرده است.[1] او در ادبیات و تاریخ ادبیات دو زنجیره را متمایز می‌کند: زنجیرهٔ خودبنیاد (درونی) و زنجیرهٔ علّی. «هستهٔ هنری» خود بنیاد، ساختار و تعین‌هایی ویژه خویش دارد که فقط و فقط از آنِ خودش هستند. از سوی دیگر، این هسته پذیرای تحولی مستقل «بر اساس سرشت خویش» نیز هست. در جریان همین فرایند دوم است که ادبیات، تأثیر «علّیِ» محیط اجتماعیِ **برون ـ هنری** را پذیرا می‌شود.

بر اساس چنین نگرشی، جامعه‌شناس را با «هستهٔ خودبنیاد و درونیِ» ادبیات و ساختار و تحول مستقل آن هیچ کاری نیست. در این عرصه، فقط بوطیقای تاریخی و نظری، با روش‌های خاص خود، از صلاحیت برخوردار است.[2] و اما روش جامعه‌شناختی نیز ممکن نیست به تحلیل موفقیت‌آمیز دست بزند مگر در مورد کنش و واکنش علّی میان ادبیات و محیط اجتماعیِ برون ـ هنری که ادبیات را احاطه کرده است. افزون بر این، تحلیل درونی (غیر

1- P.N.Sakouline (*La Methode sociologique en études Littéraires*)

۲- «عناصر صورت شعری (آهنگ، واژه، تصویر، وزن، ترکیب‌بندی، نوع)، درونمایهٔ شاعرانه و سبک هنری در مجموع، همهٔ این امور در وهلهٔ نخست، موضوع یک بررسی درونی به کمک روش‌هایی است که در بوطیقای نظری رواج دارد و بر روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی استوار است. این روش‌ها را «روش صوری» مذکور به کار می‌بندد» (P.N. Sakouline,*ibid*, P.27)

جامعه‌شناختی) گوهر ادبیات و تعین درونذاتی و خودبنیاد آن باید بر تحلیل جامعه‌شناختی مقدم باشد.

جامعه‌شناسی مارکسیستی نمی‌تواند به هیچ‌وجه با چنین احکامی موافق باشد. البته باید اذعان داشت که تاکنون جامعه‌شناسی تقریباً فقط به مسائل مشخص ناشی از تاریخ ادبیات پرداخته و هیچ‌گاه در صدد برنیامده است که ساختار «درونی» مذکور آثار هنری را با روش‌های خاص خود به طور جدی مطالعه کند. بررسی این ساختار **به‌طور خود به خود** به حوزهٔ صلاحیت روش‌های زیبایی‌شناختی، روان‌شناختی و دیگر روش‌هایی که هیچ‌وجه مشترکی با ادبیات ندارند، محدود شده است.

برای اثبات این امر کافی است به هر یک از آثار معاصر دربارهٔ بوطیقا و یا نظریهٔ هنر به‌طورکلی، نگاهی بیندازیم. در آن‌ها کوچکترین نشانی از کاربرد مقوله‌های جامعه‌شناختی نخواهیم یافت. در آن‌ها موضوع هنر چنان مطرح شده که گویی هنر، به واسطهٔ سرشت خود، به همان اندازهٔ ساختمان فیزیکی و شیمیایی اجسام با عامل جامعه‌شناختی بیگانه است. بیشتر نظریه‌پردازان هنر، در اروپای غربی و در روسیه، دربارهٔ ادبیات و مجموعهٔ هنر بر همین نظرند و درنتیجه، از نظریهٔ هنر به عنوان علمی خاص و به دور از هرگونه دخالت جامعه‌شناسی، سرسختانه پشتیبانی می‌کنند.

در توجیه این نظرگاه تا حدودی به شیوهٔ زیر استدلال می‌کنند: هر چیزی که به کالا بدل می‌گردد و موضوع عرضه و تقاضا می‌شود، ارزش و حرکتش در دل جامعهٔ بشری، تابع تعیّن اجتماعی ـ اقتصادی می‌گردد. به فرض هم که چنین

۱- «اگر ادبیات را پدیده‌ای اجتماعی بدانیم، سرانجام به‌ناگزیر به طرح پرسش دربارهٔ تعیین علّی آن می‌رسیم. در نظر ما، این تعینی جامعه‌شناختی است.اکنون [پس از طی مرحلهٔ تحلیل درونی] مورخ ادبیات سرانجام حق دارد در مقام جامعه‌شناس عرض اندام کند و «چرا»های خود را با این هدف مطرح کند که پدیده‌های ادبی را در فرایند عام زندگی اجتماعی در یک دورهٔ مشخص بگنجاند و سپس در مرحلهٔ دوم، جایگاه آنها را در مجموعهٔ جنبش تاریخی معین کند. و در همین‌جاست که روش جامعه‌شناختی کارساز می‌گردد، روشی که اگر در مورد تاریخ ادبیات به کار بسته شود، به یک روش تاریخی ـ جامعه‌شناختی بدل می‌گردد.

در مرحلهٔ نخست بررسی او ـ تحلیل درونی ـ اثر ادبی به صورت ارزشی هنری که معنای اجتماعی و تاریخی آن موردتوجه است مدنظر قرار می‌گیرد» (P.N.Sakouline,*ibid*, P. 27 - 28)

تعینی را به‌خوبی تمام بشناسیم، این امر مانع آن نمی‌شود که از ساختمان فیزیکی و شیمیایی چیزی که کالا شده است، هیچ شناختی نداشته باشیم. در مقابل، بررسی خودِ کالا به یک تحلیل مقدمِ فیزیکی ـ شیمیایی نیاز دارد. چنین تحلیلی فقط از شیمیدان و فیزیکدانی برمی‌آید که در پرتو روش‌های خاص خویش، یگانه فرد صاحب صلاحیت در این زمینه است. به عقیدهٔ این نظریه‌پردازان، وضعیت هنر نیز به همین ترتیب است: هنر زمانی که به عاملی اجتماعی بدل می‌گردد و از دیگر عوامل اجتماعی نیز تأثیر می‌پذیرد، بی‌تردید تابع تعین جامعه‌شناختی عام می‌شود، بی‌آن‌که این تعین جامعه‌شناختی هیچ‌گاه امکان کشف ذات *زیبایی‌شناختی* آن را فراهم آورد، همان‌گونه که نمی‌توان فرمول هیچ کالایی را بر مبنای اقتصادی گردش کالا مشخص کرد. نظریهٔ هنر و بوطیقا نیز باید برای اثر هنری، در جستجوی چنین فرمولی باشند: فرمولی خاص و مستقل از جامعه‌شناسی.

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، چنین برداشتی از ذات هنر، از بیخ و بن با اصول مارکسیستی تضاد دارد. البته هرگز نمی‌توان فرمول شیمیایی را با روش جامعه‌شناختی کشف کرد، اما در هر حال، فقط و فقط با چنین روشی‌است که می‌توان «فرمول» علمی معتبر برای هریک از عرصه‌های *ایدئولوژی* را پیدا کرد. تمام دیگر روش‌ها، از جمله روش‌های «درونی» دچار ذهن‌باوری می‌شوند. آن‌ها هنوز به رهایی‌یافتن از جنگ بیهودهٔ عقاید و نظرگاه‌ها نرسیده‌اند و به هیچ‌وجه قادر به ارائهٔ چیزی نیستند که حتا شباهتی دورادور با دقت و صراحت فرمول شیمیایی داشته باشد. البته روش مارکسیستی نیز ممکن نیست چنین ادعایی داشته باشد: علم ایدئولوژی، با توجه به ذات موضوع بررسی خود، نمی‌تواند به دقت و صراحت علوم طبیعی دست یابد. اما روش جامعه‌شناختی مارکسیستی می‌تواند و باید برای نخستین‌بار، امکان نزدیکی هرچه بیشتر به بررسی حقیقتاً علمی آفریده‌های ایدئولوژیکی را فراهم آورد. اجسام فیزیکی و شیمیایی در بیرون از جامعهٔ انسانی نیز وجود دارند اما آفریده‌های فعالیت ایدئولوژیکی فقط در جامعه و برای آن نمودار می‌شوند. برخلاف اجسام طبیعی، تعین‌های اجتماعی از *بیرون* بر این آفریده‌ها اعمال نمی‌شوند. ***ساخت‌بندی‌های***

ایدئولوژیکی به شیوه‌ای درونی و ذاتی، سرشت جامعه‌شناختی دارند. هیچ‌کس این امر را در مورد اشکال سیاسی و قضایی رد نمی‌کند: کدام ذات درونی و غیر جامعه‌شناختی را می‌توان در آن‌ها پیدا کرد؟ ظریف‌ترین تفاوت‌های صوریِ حقوق و ساختار سیاسی، با روش جامعه‌شناختی ـ و فقط با آن ـ بررسی‌پذیرند. همین امر را می‌توان دربارهٔ صورت‌های ایدئولوژیکی نیز صادق دانست. تمام آن‌ها، **یکسر، سرشت *جامعه‌شناختی دارند***، اما ساختار تغییرپذیر و پیچیدهٔ آن‌ها به‌دشواری به تحلیل دقیق تن در می‌دهد.

هنر نیز به شیوه‌ای درونی و ذاتی، اجتماعی است: هنگامی که محیط اجتماعیِ برون ـ هنری، از بیرون بر هنر تأثیر می‌گذارد، در آن با طنینی درونی و بی‌درنگ مواجه می‌شود. آن‌ها به هیچ‌وجه دو عامل بیگانه نیستند که بر هم تأثیر می‌گذارند: یک ساخت‌بندی اجتماعی بر یک ساخت‌بندی دیگر تأثیر می‌گذارد. ***زیبایی‌شناسی***، درست مانند آن‌چه به حقوق و شناخت مربوط می‌شود، ***جز شکلی خاص از امر اجتماعی نیست.*** به همین سبب است که نظریهٔ هنر ممکن نیست جز نوعی ***جامعه‌شناسی هنر*** باشد [1] و درنتیجه هیچ نوع پرسش «درونی» ندارد که نیازمند پاسخ باشد.

۲

کاربرد درست و ثمربخش تحلیل جامعه‌شناختی در نظریهٔ هنر، و به‌ویژه در بوطیقا مستلزم کنار گذاشتن دو برداشت غلط است که هر دو، جنبه‌هایی از هنر را جدا می‌کنند و بدین‌ترتیب، دامنهٔ آن را به غایت محدود می‌سازند.

اولین برداشت را می‌توان چنین تعریف کرد: ***بت‌واره‌سازیِ اثر هنری به صورت شیء.*** امروزه این برداشت بر نظریهٔ هنر حاکم است. پژوهشگر دامنهٔ پژوهش خود را صرفاً به اثر محدود می‌سازد، تو گویی تمام عرصهٔ هنر در همین

---

۱ – تمایز میان نظریه و تاریخ هنر را ما فقط برای سهولت فنی تقسیم کار انجام می‌دهیم. درواقع، میان آن‌ها نباید هیچ‌گونه گسست روش‌شناختی وجود داشته باشد. البته مسلم است که مقوله‌های تاریخی، بی‌استثنا در مورد تمام عرصه‌های علوم انسانی ـ اعم از تاریخی یا نظری ـ کاربرد دارند.

اثر خلاصه می‌شود. بدین‌ترتیب، آفریننده و دریافت‌کنندگان اثر هنری بیرون از میدان پژوهش قرار می‌گیرند.

در مقابل، برداشت دوم دامنهٔ پژوهش خود را به نفسانیات آفریننده یا دریافت‌کنندگان اثر هنری محدود می‌کند و در اغلب موارد این امر به یکی گرفتن آن‌ها می‌انجامد. بر طبق چنین برداشتی، هنر به تجربه‌های آفریننده یا دریافت‌کنندگان اثر محدود می‌شود.

بنابراین از یک سو، صرف ساختار اثر ـ در مقام شیء ـ موضوع پژوهش می‌شود و از سوی دیگر، صرف نفسانیات فردی آفریننده یا دریافت‌کنندهٔ آن.

برداشت نخست، بررسی مصالح را در رأس پژوهش زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد. در این حال، صورت به معنای بسیار محدود ـ به‌عنوان صورتِ مصالحی که آن‌ها را به شکل یک شیء منفرد و تمام شده درمی‌آورد ـ موضوع اصلی و تقریباً منحصر به فرد پژوهش می‌شود.

آن‌چه «روش صوری» نامیده می‌شود، یکی از روایت‌های برداشت نخست است. بر طبق این برداشت، اثر ادبی ماده‌ای کلامی است که صورت به‌نحوی به آن شکل داده است، و البته سخن نیز در این‌جا به‌صورت پدیده‌ای جامعه‌شناختی نمودار نمی‌گردد بلکه باید از دیدگاه زبان‌شناسی انتزاعی در نظر گرفته شود. چنین نظرگاهی کاملاً موجه می‌نماید. زیراکه اگر سخن به معنایی وسیع‌تر، به‌صورت پدیدهٔ ارتباط فرهنگی در نظر گرفته می‌شد، از حالت یک شیء خود بسنده به درمی‌آمد و دیگر ممکن نبود مستقل از وضعیت اجتماعی برانگیزانندهٔ آن بررسی شود.

اما نمی‌توان به چنین برداشتی تا به آخر وفادار ماند و در عین‌حال دچار تضاد نشد. درواقع اگر به هنر فقط به صورت یک شیء بنگریم، حتا از مشخص‌کردن محدوده‌های مادهٔ مورد بررسی یا بیان جنبه‌هایی از آن که ارزش زیبایی‌شناختی دارند، ناتوان می‌مانیم. مادهٔ هنری در مقام شیء، با محیط برون ـ هنری پیرامون خود درهم می‌آمیزد و شماری بی‌نهایت از جنبه‌ها و تعین‌ها را به خود می‌گیرد: این جنبه‌ها و تعین‌ها سرشت ریاضی، فیزیکی، شیمیایی و سرانجام، زبان‌شناختی دارند. ما بیهوده خود را برای بررسی تمام صفات مادهٔ

هنری و تمام ترکیب‌های ممکن این صفات رنجه می‌داریم، چراکه هیچ‌گاه قادر به کشف معنای زیبایی‌شناختی آن‌ها نخواهیم بود مگر این‌که به‌طور قاچاقی برداشتی دیگر را به میان آوریم که دیگر به چارچوب تحلیل مادهٔ اثر کاری نخواهد داشت. به همین ترتیب برای درک اهمیت و ارزش یک جسم به‌عنوان کالا، تحلیل ساختمان شیمیایی آن جسم هیچ‌گاه کارساز نخواهد بود زیراکه درک این ارزش فقط در پرتو بررسی اقتصادی ممکن خواهد شد.

کوشش‌های برداشت دوم، که خواهان یافتن زیبایی‌شناسی در نفسانیات هنرآفرین یا هنرپذیر است، نیز به همین‌ترتیب راه به جایی نخواهد برد. در ادامهٔ مقایسهٔ هنر با اقتصاد می‌توان گفت که تلاش برداشت دوم در حکم آن است که بکوشیم تا از رهگذر تحلیل نفسانیات فردی یک پرولتر، به کشف آن مناسبات تولیدی ـ عینی برسیم که تعیین‌کنندهٔ موقعیت او در جامعه است.

این دو برداشت در تحلیل نهایی خطایی واحد را مرتکب می‌شوند: ***هدف آن‌ها کشف کل در جزء است*** و ساختار جزء را که با روش انتزاع از کل بیرون کشیده شده است، به‌صورت ساختار خودکل عرضه می‌کنند. اما درواقعیت امر، پدیدهٔ «هنری» در تمامیت خود نه در شیء جای دارد، نه در نفسانیات هنرآفرین ـ که به‌طور مجزا در نظرگرفته شده باشد ـ و نه در نفسانیات هنرپذیر، بلکه هر سه این جنبه‌ها را دربرمی‌گیرد. پدیدهٔ هنری، ***صورتی خاص و معین از رابطهٔ متقابل هنرآفرین و هنرپذیران در اثر هنری است.***

بنابراین، ***ارتباط هنری*** در زیربنایی ریشه دارد که خاستگاه مشترک این ارتباط با دیگر صورت‌های اجتماعی است اما درست مانند هریک از این دیگر صورت‌ها، خصلتی خاص خود دارد: ارتباط هنری، نوعی معین از ارتباط است که صورتی خاص خود و بسیار ویژه دارد. ***به همین رو، وظیفهٔ بوطیقایِ جامعه‌شناختی، درک همین شکل خاص از ارتباط اجتماعی است که در مادهٔ اثر هنری، تحقق و تثبیت یافته است.***

درواقع اثر هنری، بیرون از این پیوند ارتباطی و مستقل از آن، چیزی نیست مگر یکی از اشیای جهان مادی یا یک تمرین زبان‌شناختی و فقط در فرایند کنش و واکنش میان هنرآفرین و هنرپذیر است که حقیقتاً به اثر هنری بدل می‌شود. اثر

هنری در حکم لحظه‌ای اساسی در رویداد این کنش و واکنش است. هر آن چیزی که در مادهٔ اثر هنری نتواند در پیوندِ ارتباط میان هنرآفرین و هنرپذیر وارد شود، هر آن چیزی که نتواند به «میانجی» یا بستر این ارتباط بدل گردد، امکان ندارد که معنای هنری داشته باشد.

روش‌هایی هستند که از گوهر اجتماعی هنر غافلند و می‌کوشند تا سرشت و ویژگی‌های آن را فقط در ساختمان اثر که به‌صورت یک شیء در نظر گرفته شده است، کشف کنند؛ این روش‌ها درواقع مجبورند که رابطهٔ اجتماعی متقابل هنرآفرین و هنرپذیر را در جنبه‌های متفاوت مصالح هنری و شیوه‌های شکل بخشی به آن‌ها *فرافکنند*. زیبایی‌شناسیِ روان‌شناختی نیز همین کار را انجام می‌دهد و رابطهٔ هنرآفرین و هنرپذیر را در نفسانیات فردی هنرپذیر فرامی‌افکند. این نوع فرافکنی، خلوص این رابطه را خدشه‌دار می‌کند و برداشتی نادرست از مصالح هنری و نفسانیات هنرمند ارائه می‌دهد.

آن ارتباط زیبایی‌شناختی که در اثر هنری برقرار شده است، همان‌گونه که پیشتر گفته شد، ارتباطی کاملاً ویژه‌است و نمی‌توان آن را به دیگر انواع ارتباط ایدئولوژیکی (اعم از سیاسی، حقوقی، اخلاقی و جز آن) فرو کاست. اگرچه پیوند ارتباط سیاسی نهادها و شکل‌های حقوقی مناسب خود را ایجاد می‌کند، پیوند ارتباط زیبایی‌شناختی فقط و فقط اثر هنری را می‌سازد. اگر این پیوند از انجام این وظیفه رو برتابد و ـ گیرم حتا به صورتی گذرا ـ به ایجاد چارچوبی سیاسی یا هر شکل ایدئولوژیکی دیگر بگراید، درنتیجه دیگر یک ارتباط زیبایی‌شناختی نخواهد بود و بنابراین، دیگر خودش نخواهد بود. ***ویژگی خصلت‌نمای ارتباط زیبایی‌شناختی همانا در آن است که این ارتباط در آفرینش اثر هنری، در نوشدن مدام آن از رهگذر پذیرش هم ـ آفرینشگرانه [نقش آفرینشگر هنرپذیر] به تمامی تحقق می‌یابد و به هیچ عینیت یابیِ دیگری نیاز ندارد***. اما این شکل ویژهٔ ارتباط، بی‌تردید، ***منفرد*** نیست: ارتباط زیبایی‌شناختی در یکپارچگی امواج گستردهٔ زندگی اجتماعی درگیر است، زیربنای اقتصادی عام را در خود بازتاب می‌دهد و با دیگر شکل‌های ارتباط، در یک فرایند کنش و واکنش و مبادلهٔ نیرو، پیوند برقرار می‌کند. وظیفهٔ ما کوشش

برای درک شکل گزارهٔ شاعرانه در مقام شکلی از ارتباط زیبایی‌شناختی ویژه‌ای است که در مصالح کلامی جلوه‌گر می‌شود. اما انجام این کار در گرو بررسی مشخص‌تر برخی از جنبه‌های گزارهٔ شفاهی ـ در سخن زندگی روزمره ـ است که به عرصهٔ هنر مربوط نمی‌شود. ضرورت این بررسی از آن‌جا ناشی می‌شود که بنیادها و توانایی‌های شکل هنریِ آتی در همین نوع گزاره نهاده شده است. گوهر اجتماعی واژه در این‌جا ـ در سخن زندگی روزمره ـ با روشنی و آشکاری بیشتری نمودار می‌گردد و بررسی پیوندی که گزاره را به محیط اجتماعی پیرامونی متصل می‌سازد، آسان‌تر می‌شود.

۳

کاملاً بدیهی است که سخن در زندگی روزمره خود بسنده نیست و از موقعیتی واقعی و زیسته حاصل می‌شود که سرشتِ برون ـ کلامی دارد و فشرده‌ترین پیوندها را با آن حفظ می‌کند. افزون بر این، همین موقعیت واقعی، سخن را به‌نحوی بی‌واسطه کامل می‌کند و اگر سخن از آن جدا شود، معنای خود را به‌ناگزیر از دست می‌دهد. گزاره‌های زندگی روزمره را معمولاً به ترتیب زیر ارزیابی و توصیف می‌کنیم: «این دروغ است»، «این راست است»، «چه حرف‌های خوبی»، «نباید از این حرف‌ها زد»، و مانند این‌ها.

تمام این نوع ارزیابی‌ها، مستقل از معیار داوری آن‌ها ـ اعم از معیارهای سیاسی، دانش‌شناختی، اخلاقی یا جز آن ـ چیزی فراتر از محتوای جنبهٔ صرفاً کلامی و زبان‌شناختی گزاره را دربرمی‌گیرند: ***آن‌ها در عین حال، گفتار و موقعیت برون ـ کلامی گزاره را دربر می‌گیرند.*** این داوری‌ها و ارزیابی‌ها به کلیتی مربوط می‌شوند که در آن، سخن با رویداد زیسته پیوند دارد و با آن درهم می‌آمیزد تا وحدتی جدایی‌ناپذیر را ایجاد کند. خود سخن نیز اگر به طور منفرد، همانند پدیده‌ای صرفاً زبان‌شناختی در نظر گرفته شود، ممکن نیست درست یا غلط، گستاخانه یا محجوبانه باشد.

اما پیوند سخن روزمره و موقعیت برون ـ کلامی آفرینندهٔ آن چگونه

برقرارمی‌شود؟ برای بررسی این امر، مثالی را بر می‌گزینیم که به‌عمد ساده شده است.

دونفر در اتاقی هستند. سکوت حاکم است. سپس یکی از آن‌ها می‌گوید: «وای!» گزارهٔ «وای» اگر به‌صورت منفرد در نظر گرفته شود، پوچ و بی‌معناست، اما با این‌همه، این گفت و گوی غریب که فقط یک واژه را دربر می‌گیرد ـ اما در حقیقت با لحنی بسیار بامعنا بر زبان جاری شده ـ سرشار از معنا و مفهوم است و هیچ کم و کاستی ندارد.

برای روشن شدن معنا و مفهوم این گفت وگو به‌ناگزیر باید آن را بررسی کرد.اما در واقع ما در این موارد چه چیزی را می توانیم مورد بررسی قرار دهیم؟ اگربخش صرفاً کلامی این گزاره را از هر سو بچرخانیم و زیر و رو کنیم و جنبه‌های آوایی ، صرفی ومعنایی واژهٔ «وای» را با نهایت دقت هم معین سازیم ، سر سوزنی به درک مفهوم جامع این گفت‌وگو نزدیک نخواهیم شد.

فرض کنیم که آهنگ بیان واژهٔ مورد نظر برای ما شناخته شده باشد: لحن سرزنشی شدید و اندکی هزل آلود. این شناخت ، خلاء معنایی‌ناشی از صوت «وای» را تا حدی پر می کند ولی معنای مجموعهٔ گفت‌وگو را آ شکارنمی‌سازد.

پس چه چیزی دراین میان کم است ؟ **زمینهٔ برون کلامی** که در دل آن ، واژهٔ «وای» برای شنونده‌اش معنایی داشته است. این **زمینهٔ برون ـ کلامیِ** گزاره به سه جنبه تقسیم می‌شود:

۱) ***افق مکانی مشترک*** برای گفت و گو کنندگان (وحدت مکانِ مشهود: اتاق، پنجره وجز آن)؛

۲) ***شناخت و درک موقعیت***، که آن نیز در مورد هر دو گفت و گوکننده، مشترک است؛

۳) ***ارزیابی مشترک*** آنان از این موقعیت.

هنگام وقوع این گفت و گو، آن دو مرد نگاهی به پنجره می‌اندازند و می‌بینند که برف می‌بارد. **هردو** می‌دانند که اکنون ماه مه است و بهار باید مدت‌ها پیش آمده باشد و سرانجام **هردو** نیز از این زمستانی که پایانی ندارد، کلافه‌اند. **هردو** بی‌صبرانه منتظر فرارسیدن بهارند و **هردو** ناراحتند که هنوز برف می‌بارد. بر پایهٔ

این مجموعه است که «***افق مشترک***» (دانه‌های برف)، «***آگاهی مشترک***» (زمان: ماه مه) و «***ارزیابی مشترک***» (میل تماشای رفتن زمستان و آمدن بهار) شکل می‌گیرد و ***گزاره نیز به‌طور بی‌واسطه بر همین مجموعه استوار می‌گردد.*** معنای زندهٔ این گزاره تمام این مجموعه را دربر گرفته و در خود حل کرده است و با این‌همه، این امر ناگفته باقی مانده و به زبان آورده نشده است. دانه‌های برف پشت پنجره‌اند، زمان وقوع صحبت بر صفحهٔ تقویم نقش بسته و ارزیابی در ذهن گوینده است ولی تمام این مجموعه به‌طور ضمنی در واژهٔ «وای» نهفته است.

اکنون که از این «مفهوم مستتر» یعنی از ***افق مکانی و معنایی مشترک*** دو گوینده، باخبر شدیم، هم معنای فراگیر گزارهٔ «وای» را به‌خوبی در می‌یابیم و هم لحن بیان آن را.

اما چه رابطه‌ای افق برون ـ کلامی را به خود سخن و ناگفته را به آن‌چه گفته شده پیوند می‌دهد؟

پیش از هر چیز کاملاً روشن است که سخن، در این‌جا، وضعیت برون ـ کلامی را همان‌گونه بازتاب نمی‌دهد که آینه، یک شیء را. در این مورد بهتر است گفته شود که سخن، ***موقعیت را کامل می‌کند***، و به‌عبارتی، ***ترازنامهٔ ارزشیِ*** آن را عرضه می‌دارد. گزارهٔ زندگی روزمره در اغلب موارد، وضعیت را فعالانه تداوم می‌بخشد و آن را گسترش می‌دهد و طرح و نقشهٔ یک عمل آتی را می‌ریزد. اما آن‌چه برای ما اهمیت دارد، جنبهٔ دیگر گزارهٔ روزمره است: این گزاره، هرچه باشد کسانی را که در وضعیتی واحد درگیرند، به صورت شرکت‌کنندگانی که شناخت، درک و ارزیابی واحدی از این وضعیت دارند، به هم پیوند می‌دهد.

بنابراین گزاره بر تعلق واقعی و مادی این شرکت‌کنندگان به بخشی از هستی استوار می‌شود و به این اشتراک مادی، بیان و گسترش ایدئولوژیکی تازه‌ای می‌بخشد؛ به‌نحوی که وضعیت برون ـ کلامی به هیچ‌وجه علت بیرونی گزاره نیست و به‌صورت نیرویی مکانیکی، از بیرون بر آن اثر نمی‌گذارد. برعکس، ***این وضعیت، به‌صورت عنصری ضروری برای قوام معنایی گزاره، با آن درمی‌آمیزد.*** بنابراین گزارهٔ روزمره، در مقام یک کل معنادار به دو بخش تقسیم

می‌شود:

۱) بخش کلامی تحقق یافته [و گفته شده]؛

۲) بخش مستتر [و ناگفته].

و به همین سبب است که می‌توان گزارهٔ روزمره را به «قیاس ضمیر» تشبیه کرد.[1]

اما این نوع خاصی از قیاس ضمیر است. خود این واژه (که در یونانی به معنای «موجود بودن در جان» و «مفهوم ضمنی» است) و نیز واژهٔ «مفهوم ضمنی» طنینی بیش از حد روان‌شناختی دارند. چه بسا تصور شود که وضعیت برون ـ کلامی، در قالب عملی ذهنی و روانی (تصورات، اندیشه‌ها، احساس‌ها) که در ذهن گوینده روی می‌دهد، عرضه شده است. اما هیچ این‌طور نیست: عامل فردی و ذهنی در برابر عامل ***اجتماعی*** و ***عینی*** محو می‌شوند. آن‌چه من می‌دانم، آن‌چه می‌بینم، آن‌چه می‌خواهم و آن‌چه دوست دارم، ممکن نیست ضمنی باشند. فقط و فقط آن چیزی ممکن است به بخش ضمنی گزاره بدل شود که ***ما***، گویندگان، همگی آن را می‌شناسیم، می‌بینیم، دوست داریم و به‌جا می‌آوریم، چیزی که برای همهٔ ما مشترک است و ما را به هم پیوند می‌دهد. افزون بر این، عامل اجتماعی در اصل و ذات خود نیز کاملاً عینی است: چیزی جز ***وحدت مادی جهان*** که در افق دید گویندگان (در مثال ما، اتاقی که آن دو نفر در آن هستند، دانه‌های برف در پشت پنجره) وارد می‌شود و نیز ***وحدت شرایط واقعی زندگی*** نیست ـ وحدتی که باعث اشتراک ارزیابی‌های گوناگون می‌شود (تعلق گویندگان به خانواده، شغل و طبقهٔ اجتماعی واحد و سرانجام به دورانی واحد، زیراکه آنان با هم معاصرند). بنابراین ارزیابی‌های ضمنی، حاصل تأثرات فردی نیستند بلکه عمل‌های اجتماعاً معین و ضروری‌اند. تأثرات ***فردی*** فقط ممکن است ***همنوازی‌هایی*** باشند که با ***مایهٔ اصلیِ*** ارزیابی ***اجتماعی*** همراهی می‌کنند: «من» در سخن تحقق نمی‌یابد مگر با تکیه بر «ما».

بنابراین هر گزارهٔ روزمره، یک قیاس ضمیر عینی و اجتماعی است و به

۱- **enthyméme**، قیاس ضمیر یا قیاس اضماری در منطق، قیاسی است که کبرای آن بیان نشده و مستتر باشد، مانند: سقراط انسان است، پس فناپذیر است. کبرای محذوف و مستتر در این قیاس عبارت است از: همهٔ انسان‌ها فناپذیرند.

«اسم رمزی» می‌ماند که فقط برای کسانی آشناست که به افق اجتماعی واحد تعلق دارند. ویژگی گزاره‌های روزمره در همین امر نهفته است: آن‌ها با هزاران رشته به زمینهٔ برون ـ کلامی متصلند و اگر از این زمینه جدا شوند، تقریباً تمام معنای خود را از دست می‌دهند. اگر با زمینهٔ زیستهٔ بی‌واسطهٔ این گزاره‌ها آشنا نباشیم نمی‌توانیم آن‌ها را بشناسیم.

اما این زمینهٔ بی‌واسطه ممکن است کمابیش گسترده باشد. در مثال بالا، این زمینه بسیار محدود است: با افق اتاق و لحظهٔ عمل [لحظهٔ بارش برف] معین می‌شود و گزاره فقط برای دو نفر فهم‌پذیر است. اما این افق مشترک که گزاره بر آن استوار می‌شود، ممکن است در فضا و در زمان گسترش یابد: «***نکتهٔ ضمنی*** ***ممکن است در سطح خانواده، ملت، طبقهٔ اجتماعی، روزها، سال‌ها و سراسر دوران‌ها وجود داشته باشد.*** همگام با گسترش افق مشترک و گروه اجتماعی منطبق با آن، جنبه‌های ضمنی گزاره بیش از پیش ***پایدار*** می‌شوند.

اگر افق واقعی ضمنی گزاره محدود باشد و مانند مثال موردنظر ما با افق مشخص دو نفر منطبق باشد که در اتاقی واحد به‌سر می‌برند و چیزی واحد را می‌بینند، آن‌گاه گذراترین تغییری نیز که در درون این افق روی می‌دهد، ممکن است ضمنی باشد. اما اگر افق گسترده‌تر باشد، گزاره نمی‌تواند جز بر عناصر پایدار و با ثبات و ارزیابی‌های اجتماعی اساسی و بنیادین استوار شود.

در این حال، ارزیابی‌های ضمنی معنایی بسیار مهم می‌یابند. درواقع، ارزیابی‌های اجتماعی اصلی، که به‌طور بی‌واسطه از ویژگی‌های زندگی اقتصادی گروه اجتماعی مشخص سرچشمه می‌گیرند، در اغلب موارد به بیان درنمی‌آیند: آن‌ها در گوشت و پوست تمام تصورات این گروه‌ها جاری‌اند؛ اعمال و رفتار افراد را سازمان می‌دهند و در حقیقت با گزینش‌ها و پدیده‌های منطبق با خود عجین شده‌اند. به همین سبب است که صورت‌بندی کلامی خاصی به خود نمی‌گیرند. گویی که ما همزمان با پی‌بردن به وجود خود شیء به ارزش آن نیز در مقام یکی از صفاتش پی می‌بریم؛ به‌عنوان مثال، همزمان با احساس گرما و نور خورشید به ارزش آن برای خودمان پی می‌بریم. و به همین ترتیب است که تمام پدیده‌های زندگی پیرامون ما با ارزیابی درآمیخته‌اند. اگر ارزیابی را ذات زندگی

جمع، درواقع، مشروط سازد، آنگاه همانند یک اصل اعتقادی، همانند چیزی طبیعی و بدیهی و بی‌نیاز از بحث پذیرفته می‌شود. برعکس اگر ارزیابی اساسی به زبان آورده واثبات شود، نشان از آن دارد که تردیدپذیر شده، از موضوع خود جداگشته، دیگر زندگی را سازمان نمی‌دهد و درنتیجه پیوندش با اوضاع زندگی جمع گسسته شده است.

ارزیابی اجتماعی سالم به ذات زندگی تعلق دارد و بر همین مبناست که شکل گزاره و آهنگ آن را سامان می‌دهد؛ این ارزیابی هیچ نیازی ندارد که در محتوای سخن، بیانی مناسب بیابد. همین‌که ارزیابی، از جنبه‌های صوری سخن، به محتوای آن گذر کند [یعنی از حالت ضمنی به‌درآید و آشکارا بیان شود] می‌توان به‌یقین گفت که نوعی ارزیابی مجدد درحال شکل‌گیری است. بدین‌ترتیب، ارزیابی اساسی به هیچ رو در محتوای سخن جای نگرفته و ممکن نیست از آن برگرفته شود؛ برعکس، ارزیابی، **گزینش** واژگان و **شکل** کلیت کلامی را تعیین می‌کند و ناب‌ترین بیان خود را در ***آهنگ کلام*** می‌یابد. آهنگ کلام، میان سخن و زمینهٔ برون ـ کلامی، پیوندی فشرده برقرار می‌سازد: به‌تعبیری، سخن را به فراسوی محدوده‌های کلامی‌اش می‌کشاند.

بهتر است در این‌جا با استفاده از مثالی که در بالا بررسی شده، به توضیح بیشتری دربارهٔ پیوندی بپردازیم که آهنگ کلام را به زمینهٔ زیستهٔ برون ـ کلامی متصل می‌سازد. این امر به ما امکان می‌دهد که نکاتی مهم را دربارهٔ گوهر اجتماعی آهنگ کلام بیان کنیم.

۴

در وهلهٔ نخست باید خاطرنشان کرد که واژهٔ «وای» که از نظر معناشناختی تقریباً تهی است، به هیچ‌وجه نمی‌تواند آهنگ را با محتوای خود پیشاپیش معین سازد: هر آهنگی ـ اعم از این‌که بیانگر غم، شادی، تحقیر و جز آن باشد ـ ممکن است به‌آسانی و به‌طور موجه این واژه را به‌کار گیرد. همه چیز به زمینهٔ بیان واژه بستگی دارد. در مثال موردنظر ما، زمینهٔ تعیین‌کنندهٔ آهنگ کلام ـ بر ساخته از

سرزنش شدید و اندکی هزل‌آلود ـ حاصل موقعیت برون ـ کلامی‌ای است که در بالا بررسی شد. زمینهٔ کلامی بی‌واسطه وجود ندارد. از هم‌اکنون می‌توان گفت که حتا هنگامی که این زمینهٔ کلامی بی‌واسطه وجود دارد و از هر لحاظ دیگر نیز به کلی خود بسنده می‌نماید، آهنگ ما را به فراسوی محدوده‌های خود می‌برد: نمی‌توان آهنگ را درک کرد مگر پس از آشنایی با آن ارزیابی‌های ضمنی که به گروه اجتماعی موردنظر ـ هرقدر هم که گسترده باشد ـ تعلق دارند. ***آهنگ همیشه در مرز عامل کلامی و غیرکلامی، در مرز گفته و ناگفته جای می‌گیرد.*** در آهنگ، سخن با زندگی ارتباط مستقیم دارد. و در وهلهٔ نخست، در آهنگ است که گوینده با شنوندگان تماس برقرار می‌کند: آهنگ، ***به‌غایت*** اجتماعی است و نسبت به تمام دگرگونی‌های محیط اجتماعی پیرامون گوینده، به‌شدت حساس است.

در مورد مثال ما، آهنگ از میلِ ـ مشترک دو هم‌صحبت ـ به تماشای فرارسیدن دیرهنگام بهار و از خشمِ ـ مشترک ـ بر تداوم زمستان سرچشمه می‌گیرد. روشنی و استواریِ نواخت اصلی آن بر همین اشتراک ارزیابی‌های ضمنی اتکا دارد و در یک محیط تفاهم و تمایل توانسته است که آزادانه جریان یابد و در محدودهٔ نواخت اصلی خود تمایز پیدا کند. ولی اگر حس اطمینان به این «پشتیبان جمعی» به این استواری نبود، آهنگ مسیری دیگر به خود می‌گرفت و از نواخت‌های دیگر پر می‌شد (ازجمله نواخت یأس یا ستیزه‌جویی) و یا سرانجام در خود فرو می‌رفت و به حداقل کاهش می‌یافت. وقتی کسی فرض می‌کند که مخاطبش با او موافق نیست یا صرفاً از این موافقت مطمئن نیست و به آن تردید دارد، به واژگانی که بیان می‌کند، آهنگی متفاوت می‌دهد و به‌علاوه، گزارهٔ خود را به‌نحوی متفاوت می‌سازد. جلوتر خواهیم دید که نه فقط آهنگ، بلکه تمام ساختار صوری سخن، تا حدی گسترده به پیوند میان گزاره و اشتراک ارزیابی بستگی دارد، اشتراکی که وجودش در محیط اجتماعی طرف خطاب سخن مفروض است. آهنگ آفرینشگر، مطمئن به خود و پر تنوع، امکان‌پذیر نیست مگر بر مبنای فرض وجودِ «پشتیبان جمعی». در مقابل، هرجا که این پشتیبان حضور نداشته باشد، صدا متزلزل می‌شود و غنای آهنگ‌هایش کاهش می‌یابد، درست مثل وقتی که مردی در حال خنده، درمی‌یابد که خنده‌اش

به هیچ‌کس سرایت نمی‌کند: خنده‌اش متوقف می‌شود یا رنگ می‌بازد، حالت تصنعی به خود می‌گیرد، اعتماد به نفس و شفافیت خود را از دست می‌دهد و دیگر نمی‌تواند شوخی یا حرف‌های شادمانه به راه اندازد. ***اشتراک ارزیابی‌های اساسی، نقشه‌ای است که سخن انسان زیورهای آهنگ کلام خود را بر اساس آن تنظیم می‌کند.*** اما در آهنگ، انتظار نوعی همراهی و «پشتیبانی جمعی» تمامیت سرشت اجتماعی آن را نشان نمی‌دهد. در آهنگ، افزون بر این گرایش به سوی شنونده، جنبه‌ای دیگر وجود دارد که برای جامعه‌شناسی سخن بی‌نهایت مهم است.

اگر به آهنگ گزاره‌ای که در بالا بررسی شد توجه کنیم، در آن خصلتی «معمایی» می‌یابیم که شایستهٔ بررسی خاص است.

در آهنگ واژهٔ «وای» آن‌چه به گوش می‌رسید فقط ناراحتی (از دیدن بارش برف) ـ یعنی برخورد منفعل ـ نبود، بلکه برآشفتن و سرزنش ـ یعنی برخورد فعال ـ نیز وجود داشت. این سرزنش نثار چه کسی می‌شد؟ مخاطب این سرزنش بی‌تردید نه شنونده، بلکه کسی دیگر بود و این مسیر حرکت آهنگ، دامنهٔ وضعیت برون کلامی را گسترش می‌دهد و برای یک **شرکت کننده سوم** راه را می‌گشاید.

این سومین شرکت‌کننده در گزاره چه کسی است؟ سرزنش نثار چه کسی شده است؟ نثار برف؟ نثار طبیعت؟ و شاید هم، تقدیر؟

البته در گزارهٔ روزمره و ساده‌شدهٔ ما این شرکت‌کنندهٔ سوم که در آثار ادبی ***قهرمان*** خوانده می‌شود هنوز به‌تمامی شکل نگرفته است: آهنگ، جایگاه او را به‌روشنی نشان می‌دهد اما هنوز معادل معنایی پیدا نکرده و نامیده نشده است. آهنگ در این‌جا رابطه‌ای زنده با موضوع گزاره برقرار می‌کند: این موضوع تقریباً ***مورد عتاب قرار گرفته*** است، چنان‌که گویی مقصر واقعی و زنده است. شنونده ـ یعنی دومین شرکت‌کننده ـ نیز به‌تعبیری در مقام شاهد و متحد، طرف خطاب قرار گرفته است.

تقریباً هر آهنگ جانداری در سخن زندهٔ روزمره، گویی افزون بر موضوعات و اشیاء به شرکت‌کنندگان و خوانندگان واقعی در زندگی خطاب می‌شود و با

گرایش شدید به **شخصیت بخشی** مشخص می‌گردد. اگر آهنگ ـ مانند مثال مورد نظر ما ـ تحت‌تأثیر طنز بی‌رمق نشود، اگر ساده و خودانگیخته باشد، آن‌گاه تصویری اسطوره‌ای، عبارتی جادویی و نوعی ورد را برمی‌انگیزد و این درست همان چیزی است که در نخستین مراحل فرهنگ روی می‌دهد. اگر به مثال خودمان بازگردیم، درمی‌یابیم که در آن با پدیده‌ای بسیار مهم سرو کار داریم: ***آهنگ، استعاره را می‌آفریند*** و گویی سرزنشی خطاب به موجودی زنده و مسئول هوای بد ـ یعنی زمستان ـ را به گوش می‌رساند. در این‌جا با استعارهٔ آهنگ ـ ***در حالت ناب*** ـ روبه‌رو هستیم، اما در آن گویی امکان ***استعارهٔ معناییِ*** عادی، در گهواره خویش غنوده است. اگر این امکان تحقق می‌یافت، واژهٔ «وای» به یک بیانِ استعاری گسترش می‌یافت، به چیزی مثل این: «چه زمستان کله‌شقی! با وجودی که از وقتش هم گذشته، نمی‌خواهد گورش را گم کند!» ولی این امکان نهفته در آهنگ تحقق نیافته می‌ماند: گزاره محدود می‌شود به صوتِ «وای» که از لحاظ معنایی تقریباً تهی است.

باید توجه کرد که در سخن روزمره، آهنگ در مجموع بسیار بیش از خود واژگان استعاری است؛ گویی در آن، روح اسطوره‌سازِ انسان اولیه هنوز زنده است. همه چیز چنان جریان می‌یابد که گویی گرداگرد گوینده هنوز پر از نیروهای جاندار است: آهنگ تهدید می‌کند، به سرزنش می‌پردازد، اشیا و پدیده‌های بی‌جان را دوست می‌دارد و نوازششان می‌کند، حال آنکه بیشتر استعاره‌های رایج در زبان روزمره، خوار و سبک شده‌اند و واژگان، از لحاظ معنا، کم‌مایه و مبتذل گشته‌اند.

شباهتی نزدیک، استعارهٔ آهنگی را به ***استعارهٔ حالتی*** پیوند می‌دهد. (مگر خود حرکت و حالت بدن نیز در اصل نوعی حرکت زبان‌شناختی، عنصری از حرکتی پیچیده که تمام بدن را دربر می‌گیرد، نبوده است؟) البته مسلم است که ما مفهوم حالت را به معنایی وسیع که هم حالت چهره و هم حالت و حرکات سایر اندام‌ها را دربر می‌گیرد، به کار می‌بریم. حالت، درست مانند آهنگ، به پشتیبانی جمعیِ اطرافیان نیاز دارد: حالت و حرکت آزاد و مطمئن، امکان‌پذیر نیست مگر در یک محیط توافق و همراهی اجتماعی. از سوی دیگر، حالت، همانند آهنگ،

دامنهٔ وضعیت برون ـ کلامی را گسترش می‌دهد و یک شرکت‌کنندهٔ سوم را وارد گود می‌کند: قهرمان. در حالت، همواره نطفهٔ حمله یا دفاع، تهدید یا تحبیب، آرمیده است. بیننده یا شنونده نقش متحد یا شاهد را بازی می‌کنند. اغلب، در این حالت، آن که نقش «قهرمان» را ایفا می‌کند، چیزی نیست مگر یک شیء بی‌جان، یک پدیده یا موقعیتی در زندگی روزمره. در بسیاری از موارد، در اوج خشم، به هوا مشت می‌کوبیم یا نگاهی شرربار به اطراف می‌اندازیم. نگاهی که فردی خاصی را نشانه نگرفته است؛ در مقابل می‌توانیم به‌عبارتی به همه چیز لبخند بزنیم، به خورشید، به درختان و به افکارمان.

ضروری است که همیشه این نکته را (که زیبایی‌شناسی روانگرا، در بیشتر موارد آن را از یاد می‌برد) در ذهن داشته باشیم: ***آهنگ و حالت به‌سبب گرایش ذاتی خود، فعال و عینی هستند.*** آن‌ها فقط حالت روحی منفعل گوینده را بیان نمی‌کنند، بلکه همیشه حامل رابطه‌ای زنده و فعال با جهان بیرونی و اجتماع اطرافیان (دوستان، دشمنان، متحدان) نیز هستند.

انسان بر مبنای گوهر هستی اجتماعی خویش، از رهگذر آهنگ و حالت، خود را به‌طور اجتماعی درگیر می‌سازد و در برابر برخی از ارزش‌ها، فعالانه موضع‌گیری می‌کند. نظریه‌پردازان هنرهای ادبی می‌باید به همین جنبهٔ عینی و اجتماعیِ آهنگ و حالت توجه کنند و نه به جنبهٔ ذهنی و روانی آن، زیرا که نیروهای زیبایی‌شناختی آفرینشگری که به تنظیم و ساخت صورت هنری این پدیده‌ها می‌پردازند، درست در همین جنبه جای دارند.

بنابراین هر آهنگی ***دارای دوگرایش*** است: نسبت به گوینده، حکم متحد یا شاهد را دارد و نسبت به موضوع گزاره، حکم سومین شرکت‌کنندهٔ زنده را؛ آهنگ به سرزنش، نوازش، تحقیر یا افشای موضوع گزاره می‌پردازد. ***این گرایش اجتماعی دوگانه، تعیین‌کننده و معنابخش همهٔ جنبه‌های آهنگ است.*** اما این امر در مورد دیگر جنبه‌های گزارهٔ کلامی نیز صادق است: تمام آن‌ها در همین فرایند ***گرایش دوگانهٔ*** گوینده ساخته می‌شوند و شکل می‌گیرند. یگانه تفاوت در آن است که آهنگ که سخن نسبت به آن بیشترین حساسیت، انعطاف و آزادی را دارد، این سرچشمهٔ اجتماعی را نیز به روشن‌ترین وجه آشکار می‌سازد.

هم‌اکنون دیگر حق گفتن این نکته را داریم که ***هر واژهٔ واقعاً تلفظ شده*** ـ و نه مدفون در فرهنگ واژگان ـ ***بیان و حاصل کنش و واکنش اجتماعی سه شرکت‌کننده است:*** گوینده (یا نویسنده) شنونده (یا خواننده) و کسی (یا چیزی) که موضوع صحبت است (یا قهرمان). سخن، رویدادی اجتماعی است و برخلاف عبارات و مقادیر انتزاعی زبان‌شناختی، خود بسنده نیست و نیز امکان ندارد که از آگاهیِ ذهنی ـ و منفردِ ـ گوینده، به نحو روان‌شناختی حاصل شود. به همین سبب است که رهیافت صوری و زبان‌شناختی و نیز رهیافت روان‌شناختی، هدف خویش را نادیده می‌گیرند: گوهر واقعی و جامعه‌شناختی سخن که یگانه تعیین‌کنندهٔ درستی یا نادرستی، ابتذال یا عظمت، سودمندی یا ناسودمندی آن است، در هر دو رهیافت، درک‌نشدنی و دسترس‌ناپذیر باقی می‌ماند.

بی‌تردید همین «جان اجتماعی» سخن است که آن را از نظر زیبایی‌شناختی، معنادار می‌سازد ـ زشت یا زیبا. البته این دو برداشت انتزاعی ـ برداشت صوریِ زبان‌شناختی و برداشت روان‌شناختی ـ اهمیت خود را در صورتی حفظ می‌کنند که تابع رهیافت جامعه‌شناختی شوند که بنیادی و انضمامی است. همکاری آن‌ها نیز کاملاً ضروری است؛ اما به‌خودی‌خود و به‌طور منفرد، ارزشی ندارد.

گزارهٔ انضمامی (و نه انتزاع زبانی) در فرایند کنش وُ واکنش اجتماعی شرکت‌کنندگان گزاره زاده می‌شود، زندگی می‌کند و می‌میرد. معنا و صورت آن را در اساس، صورت و سرشت این کنش و واکنش تعیین می‌کند. اگر گزاره را از این بستر پرورش واقعی‌اش بیرون کشیم، کلید درک صورت و معنای آن را از دست می‌دهیم و دیگر چیزی جز یک پوسته در دست نداریم که یا پوستهٔ انتزاع زبانی است یا پوستهٔ انتزاعی الگوی اندیشه (همان «اندیشهٔ حاکم بر اثر» که شهرهٔ خاص و عام است و پیشتر از عزت و احترام نظریه‌پردازان و مورخان ادبیات برخوردار بوده است)؛ و این دو انتزاع را هیچ عاملی به هم پیوند نمی‌دهد، زیرا که بستر واقعی تحقق پیوند زندهٔ آن‌ها از دست رفته است.

* * *

اکنون باید به عرضهٔ ترازنامهٔ تحلیل مختصرمان از گزارهٔ زندگی روزمره و

امکانات، نطفه‌ها، صورت و محتوای بالقوه‌ای که در آن کشف کرده‌ایم، بپردازیم.

مفهوم واقعی و معنای گزاره در زندگی روزمره با ساختمان صرفاً کلامی گزاره انطباق ندارند. سخن‌های گفته شده سرشارند از مفاهیم ضمنی و ناگفته‌ها، آن‌چه «درک» و «ارزیابی گزاره» (توافق یا عدم توافق با آن) خوانده می‌شود، همواره خود سخن و وضعیت واقعیِ برون ـ کلامی را دربر می‌گیرد. بدین‌ترتیب زندگی از بیرون بر گزاره تأثیر نمی‌گذارد بلکه از درون در آن رسوخ می‌کند؛ زندگی، وحدت و اشتراک موجودیتی است که گویندگان را احاطه کرده و نیز وحدت ارزیابی‌های اساسی‌ای است که در این موجودیت ریشه دارند و بیرون از آن‌ها هیچ گزارهٔ معناداری وجود نخواهد داشت. آهنگ در مرز زندگی و بخش کلامی گزاره قرار دارد و به‌عبارتی، توان و نیروی وضعیت واقعی را به سخن منتقل می‌سازد و به هر آن‌چه از نظر زبان‌شناختی ثابت است، حرکت تاریخی زنده و خصلتی خاص و یگانه می‌بخشد. سرانجام گزاره، کنش و واکنش اجتماعی گوینده، شنونده و قهرمان را در خود بازتاب می‌دهد: گزاره عبارت است از نتیجهٔ تثبیت شدهٔ ارتباط زندهٔ آن‌ها در مادهٔ کلامی.

سخن، به‌تعبیری، «سناریو»یِ یک رویداد است. درک زندهٔ معنای جامع واژه باید این رویداد را، که عبارت است از رابطهٔ متقابل گویندگان، ***بازآفریند*** و به‌قولی آن را «به‌روی صحنه آورد». کسی که این معنا را کشف می‌کند، نقش شنونده را دارد و برای این کار باید موضع دیگر شرکت‌کنندگان را نیز به‌خوبی دریابد.

زبان‌شناسی، به‌طبع، نه این رویداد را می‌بیند، نه شرکت‌کنندگان در آن را. زبان‌شناسی با سخن انتزاعی، در حالت ناب، و با جنبه‌های متفاوتش که آن‌ها نیز انتزاعی‌اند (جنبه‌های آوایی و صرفی و جز آن) سر و کار دارد. به همین سبب است که ***معنای جامع*** سخن و ***ارزش ایدئولوژیکی*** آن ـ دانش‌شناختی، سیاسی، زیبایی‌شناختی ـ برای این رهیافت دسترس‌پذیر نیستند. همان‌گونه که وجود منطق یا سیاست زبان‌شناختی امکان‌پذیر نیست، بوطیقای زبان‌شناختی نیز ناممکن است.

۵

گزارهٔ کلامی هنری ـ اثر کامل ادبی ـ چه وجه تمایزی با گزارهٔ روزمره دارد؟ در وهلهٔ نخست روشن است که در گزارهٔ هنری، برخلاف گزارهٔ زندگی روزمره، وابستگی سخن به مجموعهٔ عوامل زمینهٔ برون ـ کلامی و به مجموعهٔ دیده‌ها و شناخته‌های بی‌واسطه، بسیار فشرده نیست و نمی‌تواند باشد. اثر ادبی ممکن نیست مانند چیزی بدیهی و خود به خود، بدون کمترین اشاره به این رویدادها در بخش کلامی گزاره، بر چیزها و رویدادهای محیط بی‌واسطه اتکا داشته باشد. از این دیدگاه، سخن در ادبیات، تابع الزاماتی بسیار گسترده‌تر است: بخشی مهم از آن‌چه در زندگی در بیرون از مرزهای گزاره باقی می‌ماند اکنون باید نمود کلامی بیابد. از دیدگاه عینی و عملی، هیچ نکتهٔ بیان‌نشده‌ای نباید در اثر ادبی وجود داشته باشد.

آیا باید به این نتیجه رسید که در ادبیات، گوینده، شنونده و قهرمان برای نخستین‌بار گردهم می‌آیند بی‌آن‌که هیچ چیزی از هم بدانند یا افقی مشترک داشته باشند، یعنی این‌که هیچ نقطهٔ اتکا و هیچ نکتهٔ ضمنی و مشترکی ندارند؟ اندیشهٔ عده‌ای به پذیرش این نظرگاه گرایش دارد.

درواقع، اثر ادبی نیز ریشه‌های ژرفی در زمینهٔ واقعی بیان‌نشده دارد. اگر شنونده و قهرمان، برای نخستین‌بار حقیقتاً مانند موجودهای انتزاعی و به دور از هرگونه افق مشترک، گردهم می‌آمدند و واژه‌هایشان را از یک فرهنگ برمی‌گرفتند، به دشواری می‌توان تصور کرد که از این‌کار، یک اثر منثور و ***به‌طریق اولی***، یک اثر شاعرانه حاصل می‌شد. دانش، تا اندازه‌ای به این مرز نزدیک می‌شود: تعریف علمی درواقع کمترین مفهوم ضمنی را دربردارد؛ اما می‌توان نشان داد که حتا دانش نیز نمی‌تواند بخش ضمنی را نادیده گیرد.

نقشی که ارزیابی‌های ضمنی در ادبیات ایفا می‌کنند، بی‌نهایت مهم است. می‌توان گفت که ***اثر ادبی، تراکم بخشِ نیرومند ارزیابی‌های اجتماعی بیان نشده است***: هر واژه‌ای از این ارزیابی‌ها اشباع شده است و ***همین ارزیابی‌های اجتماعی‌اند که صورت‌های هنری را در مقام بیان مستقیم خود، ایجاد می‌کنند.***

ارزشگذاری‌ها پیش از هر چیز، **گزینش واژه** توسط نویسنده و آگاه‌بودن شنونده از این امر را تعیین می‌کند. درواقع، شاعر واژگان خود را از یک فرهنگ برنمی‌گزیند بلکه آن‌ها را از زمینه‌ای واقعی که واژگان در آن پرورده و از ارزشگذاری‌ها سرشار شده‌اند، انتخاب می‌کند. بدین‌ترتیب او ارزشگذاری‌های وابسته به واژگان را برمی‌گزیند، آن هم از دیدگاه موجودات زنده‌ای که حامل این ارزشگذاری هستند. می‌توان گفت که شاعر در هر لحظه با تمایل یا بیزاری، موافقت یا مخالفت شنونده کار می‌کند. از سوی دیگر، ارزشگذاری از لحاظ آن‌چه به موضوع گزاره، یعنی قهرمان مربوط می‌شود نیز فعال است. صرف گزینش یک صفت یا استعاره نیز عملی است ارزشگذارانه در دو جهت: در جهت شنونده و قهرمان. شنونده و قهرمان به‌طور مداوم در رویداد آفرینش که همواره عبارت است از رویداد ارتباط زنده میان آنان، شرکت می‌ورزند.

وظیفهٔ بوطیقای جامعه‌شناختی هنگامی برآورده خواهد شد که بتوان هر یک از عناصر صورت را در مقام بیان فعال ارزشگذاری دوجانبه، توضیح داد: ارزشگذاری در جهت شنونده و در جهت موضوع گزاره ـ قهرمان.[1] اما درحال حاضر برای حل این مسئله، داده‌هایی اندک در دست است و فقط می‌توان در راه طرح مرحله‌های مقدماتی برای این پژوهش تلاش کرد.

زیبایی‌شناسیِ صورت‌گرای معاصر، صورت هنری را همانند **صورت *مصالح*** تعریف می‌کند. گسترش پیگیر این دیدگاه به غفلت از محتوا می‌انجامد، زیراکه در اثر هنری دیگر جایی برای آن وجود ندارد و در بهترین حالت جز عنصری از مصالح نیست و درنتیجه، صورت هنری که ارتباط مستقیم با مصالح دارد، به آن فقط به‌صورت غیرمستقیم شکل می‌دهد.[2]

در چنین نگرشی، صورت سرشت ارزشگذاری فعال خود را از دست می‌دهد و نزد کسی که آن را دریافت می‌دارد، جز تأثرات خوشایند و مطلقاً منفعل برنمی‌انگیزد.

البته صورت به کمک مصالح تحقق می‌یابد و در آن‌ها تثبیت می‌شود. اما

۱- در این جا از مسائل تکنیک صورت می‌گذریم و کمی جلوتر به آن‌ها می‌پردازیم.

۲- این، دیدگاه و.م. ژیرمونسکی است.

معنای آن، مصالح را در می‌نوردد. ***معنا و مفهوم صورت نه به مصالح بلکه به محتوا مربوط می‌شود.*** بنابراین می‌توان گفت که صورت یک مجسمه، شکل سنگ مرمر نیست بلکه عبارت است از شکل پیکر آدمی. افزون بر این، صورت، انسان تصویر شده را «به قهرمان بدل می‌سازد»، او را «عزیز» یا احتمالاً «خوار» می‌دارد (رجوع شود به سبک کاریکاتور در مجسمه‌سازی)، یعنی دربارهٔ آن‌چه تصویر شده، به بیان نوعی ارزشگذاری می‌پردازد.

این معنای ارزش بخشِ صورت، در شعر از همه‌جا روشن‌تر است. وزن و دیگر عوامل صوری، رابطه‌ای فعال را با آنچه تصویر شده است، بیان می‌دارند، با همان چیزی که صورت به ستایش، سرزنش یا ریشخند آن می‌پردازد.

زیبایی‌شناسیِ روان‌شناختی به «جنبهٔ تأثرزایِ» صورت روی می‌آورد. اما برای ما نکتهٔ مهم در این‌جا جنبهٔ روان‌شناختی قضیه و شناختن نیروهای روانی درگیر در آفرینش و پذیرشِ خلاق و مشترک صورت نیست. نکتهٔ مهم برای ما معنای این تأثرات، خصلت پویا و محتواگرای آن‌هاست. آفریننده به یاری صورت هنری در برابر محتوا فعالانه موضع‌گیری می‌کند.

صورت به‌خودی‌خود نباید ضرورتاً دلنشین باشد ـ در این مورد، تبیین لذت‌جویانه کارساز نیست. صورت باید نوعی ***ارزشگذاری متقاعدکنندهٔ*** محتوا باشد. به‌عنوان مثال، صورت دشمن ممکن است به‌کلی زننده باشد: اما تأثیر نهایتاً مثبت آن، یعنی لذت تماشاگر، حاصل آن است که این صورت، برازندهٔ دشمن باشد و از لحاظ فنی، به یاری مصالح به‌کار رفته، استادانه ساخته شده باشد. صورت را باید از همین دو لحاظ بررسی کرد: از جنبهٔ محتوا که صورت در حکم ارزشگذاری ایدئولوژیکی آن است و از جنبهٔ مصالحی که این ارزشگذاری از نظر فنی به یاری آن‌ها تحقق می‌یابد.

به هیچ وجه ضروری نیست که آن ارزشگذاری ایدئولوژیکی که در قالب صورت بیان می‌شود، به شکل پند، داوری اخلاقی، سیاسی یا جز آن، در محتوا نمودار گردد. ارزشگذاری باید در وزن، در حرکت ارزش‌بخش خود صفت و استعاره، در سیر تکامل رویداد تصویرشده، جای داشته باشد و جز از رهگذر منابع **صوریِ مصالح** تحقق نیابد. اما در عین‌حال، صورت بی‌آن‌که در محتواگذر

کند نباید پیوند خود را با آن بگسلد وگرنه به یک آزمون فنی فاقد هرگونه معنای هنری راستین بدل می‌شود.

تعریف عام سبک از دیدگاه نظریهٔ ادبی کلاسیک و نو ـ کلاسیک و تقسیم بنیادی آن به «سبک والا» و «سبک پست»،این سرشت ارزشگذارانهٔ پویای صورت هنری را به‌درستی تمام مطرح می‌سازد. ساختار صورت درواقع ***سلسله مراتبی*** است و از این لحاظ به درجه‌بندی‌های سیاسی و قضایی نزدیک است و مانند آن‌ها، در درون محتوایی که صورت هنری به خود گرفته، نظامی پیچیده از روابط سلسله مراتبی متقابل را می‌آفریند: هریک از این عناصر ـ به‌عنوان مثال، صفت یا استعاره ـ موضوعی راکه توصیف می‌کند، به اوج می‌رساند یا خوار و همتراز می‌سازد. گزینش یک قهرمان یا رویداد، از همان آغاز، سطح عام صورت و نیز پذیرفتنی بودن این یا آن اسلوب صورت بخشی را معین می‌سازد. و این ضرورت بنیادین ***انطباق سبک***، مبتنی است بر ***انطباق ارزشگذارانهٔ سلسله مراتبی صورت و محتوا*** که باید پذیرای متقابل یکدیگر باشند. گزینش محتوا و گزینش صورت، حاصل یک عمل واحدند که موضع بنیادین آفریننده را نشان می‌دهد و از رهگذر آن، یک ارزشگذاری اجتماعی واحد بیان می‌شود.

۶

کاملاً مسلم است که تحلیل جامعه‌شناختی ممکن نیست جز ساختمان صرفاً کلامی و زبانی اثر را مبنا قرار دهد؛ اما در هرحال نباید مانند بوطیقای زبان‌شناختی در محدودهٔ ساختمان کلامی اثر محبوس شود. درواقع، مشاهدهٔ هنری اثر ادبی، در جریان خواندن، با «نویسه» (یعنی تصویر مشهود واژهٔ نوشته یا چاپ شده) آغاز می‌شود. اما از همان مرحلهٔ بعد دریافت اثر، این تصویر مشهود رنگ می‌بازد و در پس دیگر جنبه‌های واژه ـ تلفظ، تصویر صوتی، آهنگ، معنا ـ به‌کلی محو می‌گردد و این جنبه‌ها نیز ما را به فراسوی واژه می‌کشاند. بنابراین می‌توان گفت که ***رابطهٔ جنبه صرفاً زبانی سخن و تمامیت اثر هنری***، شبیه ***رابطهٔ نویسه و واژه در تمامیت آن است***. در شعر نیز، سخن،

«سناریو»ی رویداد است و پذیرش هنری شایسته، آن را از این طریق «به‌روی صحنه می‌آورد» که در واژگان و در شکل‌های تنظیم آن‌ها، روابط متقابل زنده و ویژهٔ نویسنده و جهانی را که تصویر کرده است، به‌دقت حدس می‌زند و در مقام سومین شرکت‌کننده ـ یعنی شنونده ـ در این روابط متقابل وارد می‌شود. در جایی که تحلیل زبان‌شناختی جز واژگان و روابط متقابل میان عناصر انتزاعی آن‌ها (عناصر آوایی، صرفی، نحوی و جز آن) را نمی‌بیند، برای پذیرش هنری زنده و برای تحلیل جامعه‌شناختی انضمامی، روابط میان انسان‌ها، کشف می‌شود، روابطی که فقط در مصالح کلامی بازتابیده و تثبیت شده‌اند. سخن اسکلتی است که جز از رهگذر پذیرش خلاق، از رهگذر ارتباط اجتماعی زنده، گوشت و پوست به خود نمی‌گیرد.

اکنون می‌کوشیم تا به‌اختصار، به تشریح مقدماتی سه جنبهٔ اساسی روابط متقابل شرکت‌کنندگان در رویداد هنری بپردازیم، روابطی که خطوط اصلی سبک شاعرانه در مقام پدیدهٔ اجتماعی را در مجموع معین می‌سازند. بدیهی است که بررسی گسترده‌تر این جنبه‌ها در محدودهٔ تنگ این مقاله جای نمی‌گیرد.

ما نویسنده، قهرمان و شنونده را نه در بیرون از رویداد هنری، بلکه در مقام شرکت‌کنندگان فعال در پذیرش اثر هنری و به‌عنوان جنبه‌های سازندهٔ ضروری آن درنظر می‌گیریم. آن‌ها نیروهایی زنده‌اند که سبک و صورت را تعیین می‌کنند و برای خوانندهٔ شایسته به‌تمامی دریافت‌پذیرند. در این‌جا، مجموعهٔ تعین‌هایی که مورخ ادبیات و جامعه می‌تواند دربارهٔ نویسنده و اشخاص اثرش گردآوری کند (از جمله زندگی‌نامهٔ نویسنده، توصیف گاهشناختی و جامعه‌شناختی دقیق‌تر اشخاص و...) موردنظر نیست. این تعین‌ها به‌طور مستقیم در ساختار اثر وارد نمی‌شوند و بیرون از آن می‌مانند. شنونده هم فقط از آن رو برای ما اهمیت دارد که خودش موردتوجه نویسنده قرار گرفته و اثر با در نظرگرفتن او نوشته شده است. درنتیجه، اهمیت شنونده از آن روست که در تعیین ساختار اثر از درون نقش دارد. بنابراین، خوانندگان واقعی موردنظر ما نیستند. تودهٔ خوانندگان ذهنی نویسنده را عامهٔ خوانندگان واقعی تشکیل نمی‌دهند.

نخستین جنبهٔ محتوا که صورت را تعیین می‌کند، ردهٔ ارزشی رویداد ترسیم

شده و حامل آن (یعنی قهرمان ـ اعم از این‌که از او نام برده شود یا نشود) است که البته در به هم پیوستگی تنگاتنگ با ردهٔ آفریننده و دریافت‌کننده درنظر گرفته می‌شود. در این‌جا درست مثل زندگی سیاسی یا قضایی با رابطه‌ای دوسویه روبه‌رو هستیم: ارباب و برده، شهریار و رعیت، رفیق مرد و رفیق زن و جز آن.

بنابراین نواخت اساسی سبک، در وهلهٔ اول به‌وسیلهٔ کسی که دربارهٔ او سخن گفته می‌شود و نیز به‌وسیلهٔ سطح رابطهٔ او با گوینده، تعیین می‌شود (قهرمان اثر ممکن است در سلسله مراتب اجتماعی، بالاتر، همسطح یا پایین‌تر از گوینده باشد). شاه، پدر، برادر، برده یا رفیق، هنگامی که در قالب قهرمان گزاره نمودار می‌شوند، ساختار صوری آن را نیز تعیین می‌کنند. و اهمیت سلسله مراتبی ویژهٔ قهرمان را نیز زمینهٔ ارزشی اساسی بیان نشده‌ای تعیین می‌کند که گزارهٔ شاعرانه در آن جای گرفته است.

همان‌گونه که در مثال ما که از زندگی روزمره گرفته شده بود، «استعارهٔ آهنگ» رابطه‌ای زنده با موضوع گزاره داشت، تمام عناصر سبک اثر شاعرانه نیز از رابطهٔ ارزشگذارنهٔ نویسنده با محتوا سرشار گشته‌اند و دیدگاه اجتماعی بنیادین او را بیان می‌کنند. یک بار دیگر خاطرنشان می‌سازیم که در این‌جا آن ارزشگذاری‌های ایدئولوژیکی موردنظر ما نیست که به‌صورت داوری‌ها و نتیجه‌گیری‌های نویسنده در خود محتوای اثر وارد شده‌اند، بلکه آن‌چه موردنظر ماست ***ارزشگذاری از رهگذر صورت*** است، که بنیادی‌تر و ژرف‌تر است و بیان خویش را در نحوهٔ انتخاب و ترتیب و تنظیم مصالح هنری می‌یابد.

بعضی از زبان‌ها، به‌ویژه ژاپنی، زرادخانه‌ای غنی و متنوع از شکل‌های واژگانی و دستوری خاص در اختیار دارند که کاربردشان تابع رده و جایگاه قهرمان گزاره است (آداب و تشریفات ربانی).[1]

می‌توان گفت که آن‌چه برای ژاپنی‌ها هنوز یک ***مسئلهٔ دستوری*** است، برای ما ***مسئله‌ای سبکی*** است. عوامل سازندهٔ اساسی سبک حماسهٔ قهرمانی، تراژدی، غزل و جز آن، تابع دقیق جایگاه سلسله مراتبی موضوع گزاره (قهرمان)

1- W.von Humboldt, *Kawi- Werk* II, 335,et le manuel de Japonais:Hoffmann, *Japan. Sprachlehre*, 5,75.

نسبت به گوینده هستند.

نباید پنداشت که ادبیات معاصر، این تعین سلسله مراتبی متقابل آفریننده و قهرمان را کنار گذاشته است: برعکس، این تعین پیچیده‌تر شده و سلسله مراتب اجتماعی ـ سیاسی معاصرخود را به همان روشنی که مثلاً کلاسیسیسم نشان می‌داد، بازتاب نمی‌دهد. و اما اصل دگرگونی سبک بر مبنای دگرگونی ارزش اجتماعی قهرمان گزاره، به‌طور قطع تمام اهمیت و اعتبار خود را حفظ می‌کند: شاعر [در شعر خود] از دشمن شخص خویش بیزار نیست و از رهگذر صورت اثرش به مداحی و دوست داشتن دوست شخصی خود نمی‌پردازد، از رویدادهای زندگی خصوصی خویش نه شادمان می‌شود و نه اندوهگین. هنگامی هم که شاعر، بخشی گسترده از منبع الهام خود را از رویدادهای زندگی شخصی خود به وام می‌گیرد باید این منبع الهام را ***تعمیم بخشد و اجتماعی سازد***، یعنی به رویداد موردنظر چنان ژرفایی بخشد که آن را از ***معنا و اهمیتی اجتماعی*** برخوردار سازد.

دومین جنبهٔ روابط متقابل قهرمان و آفریننده که سبک را تعیین می‌کند، ***درجهٔ نزدیکی موجود میان آن‌هاست***. این جنبه در تمام زبان‌ها یک بیان دستوری بی‌واسطه دارد: کاربرد اول شخص، دوم شخص یا سوم شخص و دگرگونی ساختار جمله بر مبنای فاعل آن («من»، «تو»، «او»). صورتی که داوری دربارهٔ شخص ثالث به خود می‌گیرد، صورتی که هنگام گفت و گو با دیگری به‌کار می‌رود و سرانجام صورتی که برای سخن گفتن از خود رواج دارد، (و نیز انواع متفاوت هر یک از آن‌ها) همگی از لحاظ دستوری مشخص و متمایزند. بدین‌ترتیب، ***ساختار خود زبان در این‌جا، رابطهٔ متقابل گفت وگوکنندگان را بازتاب می‌دهد.***

در بعضی از زبان‌ها صورت‌های صرفاً دستوری قادرند انواع گوناگون رابطهٔ اجتماعی متقابلی که گفت و گوکنندگان را به هم پیوند می‌دهد و درجه‌های متفاوت نزدیکی آن‌ها را با انعطافی بیشتر نشان دهند. از این دیدگاه، صورت‌های صیغهٔ جمع در برخی از زبان‌ها بسیار جالب توجهند: به‌عنوان مثال، صورت‌های معروف به «انضمامی» و «انحصاری». مثلاً وقتی که گوینده، ضمن به کاربردن

ضمیر «ما»، شنونده را نیز در نظر دارد، و او را هم در فاعلِ داوری‌کننده جای می‌دهد، شکلی خاص را به‌کار می‌برد. در مقابل، هنگامی که خود و دیگری را در نظر دارد («ما» به معنای «او و من») شکلی دیگر را به‌کار می‌برد، مثل کاربرد وجه تثنیه در بعضی از زبان‌های استرالیایی. به همین ترتیب دو صورت مختلف برای بیان فاعل سه نفره وجوددارد: یکی به معنای «من و تو و او» است و دیگری به معنای «من و او و او» («تو» ـ شنونده ـ حذف شده است). [1]

در زبان‌های اروپایی این نوع روابط متقابل میان گفت و گو کنندگان بیان دستوری خاص نمی‌یابد. این زبان‌ها سرشتی انتزاعی‌تر دارند و قادر نیستند که به یک اندازه ***وضعیت گزاره را از رهگذر ساختار دستوری خود بازتاب دهند.*** در مقابل، این روابط متقابل، بیان خود را ـ به شیوه‌ای بسیار ظریف‌تر و تمایزیافته‌تر ـ در سبک و ***آهنگ گزاره*** می‌یابند: وضعیت اجتماعی آفرینش، در تمام جنبه‌های خود، از رهگذر اسلوب‌های صرفاً هنری در اثر بازتاب می‌یابد.

بنابراین، صورت اثر شاعرانه تا حدی زیاد تابع شیوه‌ای است که نویسنده، ***قهرمان خود را احساس می‌کند،*** قهرمانی که محور شکل‌گیری گزاره است. ***صورت روایت عینی، صورت‌های خطابی*** (خواهش، نیایش، برخی از شکل‌های شعر غنایی) ***صورت وصف حال*** (اعتراف، حسب حال، ابراز عشق ـ که یکی از مهم‌ترین شکل‌های شعر عاشقانه است)، همگی تابع دقیق درجهٔ ***نزدیکی نویسنده و قهرمانند.***

دو جنبه‌ای که به آن‌ها اشاره شد ـ ارزش سلسله مراتبی قهرمان و درجهٔ نزدیکی او به نویسنده ـ اگر به‌طور مجزا درنظر گرفته شوند، هنوز برای تعیین صورت هنری نارسا هستند.

یک شرکت‌کنندهٔ سوم ـ شنونده ـ نیز همواره درکار است و روابط متقابل دو شرکت‌کنندهٔ دیگر (آفریننده و قهرمان) را دگرگون می‌سازد.

در واقعیت امر، روابط متقابل نویسنده و قهرمان هیچ‌گاه روابطی حقیقتاً خصوصی و دونفره نیست: صورت هنری سومین شرکت‌کننده ـ شنونده ـ را نیز

---

۱ – نگاه کنید به: MAtthews, Aboriginal Languages of Victoria؛ همچنین به اثر پیشگفتهٔ **هومبولت.**

همیشه درنظر می‌گیرد، شرکت‌کننده‌ای که تأثیری حیاتی بر تمام جنبه‌های اثـر دارد.

شنونده، سبک گزارهٔ شاعرانه را در چه جهتی می‌تواند هدایت کند؟ در این‌جا نیز باید دو جنبهٔ اساسی را متمایز سازیم: نخست نزدیکی موجود میان شنونده و نویسنده و سپس رابطهٔ شنونده و قهرمان. برای زیـبایی‌شناسی، هـیچ‌چیزی زیان‌بارتر از بی‌توجهی به نقش مستقل شنونده نیست. عقیده‌ای وجود دارد مبنی بر این‌که شنونده باید ـ دست‌کم از لحاظ تکنیک اثر ـ همتای نویسنده محسوب شود و موضع شنوندهٔ شایسته صرفاً باید درحکم بازآفرینی مـوضع نـویسنده باشد. اما درواقعیت امر، وضع به‌کلی متفاوت است و چه بسا بهتر آن باشد که مسئله را معکوس کنیم: شنونده هیچ‌گاه همتای نویسنده نیست. او در رویـداد آفرینش هنری ***جایگاه خود را*** داراست، ***جایگاهی مختص وی***. او باید موضعی ویژه را به خود اختصاص دهد و نیز همزمان در **دو مسیر به پیش رود**: به‌سوی نویسنده و به‌سوی قهرمان؛ همین موضع است که سبک گزاره را تعیین می‌کند.

نویسنده، شنوندهٔ خود را چگونه «احساس می‌کند»؟ در بررسی مثال خود از گزارهٔ روزمره، دیدیم که مخالفت یا موافقت مفروض شنونده تا چه حد آهنگ گزاره را تعیین می‌کرد. این شرط در مورد تمام جنبه‌های صورت نیز صادق است. به بیان مجازی، می‌توان گفت که شنونده معمولاً به‌عنوان متحد نویسنده ***درکنار*** او قرار دارد. اما این حالت سنتی همیشه اتفاق نمی‌افتد.

گاهی شنونده به قهرمان گزاره نزدیک می‌شود. روشن‌ترین و نمونه‌وارترین بیان این امر در سبک مجادله یافت می‌شود که قهرمان و شنونده را در یک سطح قرار می‌دهد. هجو نیز ممکن است که شنونده را دربر گـیرد و او را بـه قـهرمان هجوشده نزدیک سازد و نه به نویسندهٔ هجوآفرین: این مـورد، یکـی از انـواع انضمامی ریشخند است که با شکل انحصاری، که در آن شنونده با خندهٔ نویسنده سر سازگاری دارد، به‌کلی متفاوت است. در رمانتیسم پدیده‌ای جالب‌توجه دیده می‌شود: در این مکتب، نویسنده گویی غالباً ***بر ضد شنونده با قهرمان پیوند می‌بندد*** (رجوع کنید به رمان ***لوسینده*** اثر فردریش فون شلگل، و در مورد ادبیات روس نیز تا حدی به ***قهرمان دوران*** اثر لرمانتوف).

دریافت نویسنده از شنونده، در شکل‌های اعتراف و حسب‌حال بی‌نهایت جالب است. تمام مراتب احساس ـ از احترام و خاکساری در برابر شنونده‌ای که در مقام داور پذیرفته شده است تا بدگمانی تحقیرآمیز و دشمنی ـ ممکن است سبک اعتراف و حسب حال را تعیین کند. برای روشن‌شدن این موضوع، مصالحی بسیار اصیل در آثار داستایفسکی یافت می‌شود. سبک «اعترافِ» هیپولیت در ***ابله*** تابعِ تقریباً صرفِ بدگمانی تحقیرآمیز و دشمنی در برابر همهٔ کسانی است که این رازگویی‌های یک **محتضر** را می‌شنوند. پرتوی همانند، اما اندکی خفیف‌تر، سبک ***یادداشت‌های زیرزمینی*** را تعیین می‌کند. در مقابل، سبک «اعتراف» استاوروگین در ***نفرین‌شدگان*** بیشتر نشان‌دهندهٔ اعتماد به شنونده و شناسایی حقوق اوست، هرچند که در این مورد نیز احساسی شبیه به خشم این‌جا و آن‌جا بروز می‌کند و گسست‌های سبکی ناگهانی را باعث می‌شود. «Jurodstvo» «نکته‌گویی»[1] در مقام صورت خاص گزاره ـ که البته در مرز عرصهٔ هنر جای می‌گیرد ـ پیش از هر چیز تابع ستیزیِ بی‌نهایت پیچیده و آشفته میان گوینده و شنونده است.

صورت شعر نیز نسبت به جایگاه شنونده، حساسیتی شدید دارد. شرط اساسی آهنگ غنایی، ***اعتماد مطلق به همدلی شنوندگان است***. همین‌که شک به وضعیت غنایی راه می‌یابد، سبک شعر به‌ناگهان دگرگون می‌شود. روشن‌ترین بیان این ستیزه با شنونده در «طنز غنایی» یافت می‌شود (هانریش هاینه، و در شعر مدرن، لافورگ، آننسکی و دیگران). وانگهی، صورت طنز نیز با ستیزهٔ اجتماعی مشروط می‌شود: تلاقی دو ارزشگذاری مشخص در آوایی واحد و تداخل و برخوردی که میان آن‌ها روی می‌دهد.

زیبایی‌شناسی معاصر، یک نظریهٔ تراژدی جدید را عرضه کرده است، نظریه‌ای معروف به «حقوقی»[2] که اصل آن را می‌توان به کوشش برای درک

---

۱ ـ واژهٔ Jurodstvo در اصل معنایی دینی دارد و به «جنون در مسیح» اشاره می‌کند. بعدها این واژه برای مشخص ساختن رفتاری غریب که آمیخته‌ای از لودگی، مکر و روشن‌بینی است به کار رفته است. (نزدیک‌ترین معادل برای این واژه در زبان فارسی، «نکته‌گویی» به‌نظر رسید).

۲- توصیف جالب‌تر این دیدگاه در کتاب فیلسوف و زیبایی‌شناسی آلمانی، هرمان کوهن (۱۸۴۲ ـ ۱۹۱۸) آمده است: *(Aesthetik des reinen Gefuhls,B.II.)*

ساختار تراژدی در مقام ساختار یک محاکمه در برابر دادگاه فروکاست.

روابط متقابل قهرمان با گروه همسرایان از یک سو و جایگاه عام شنونده از سوی دیگر، تا حدی پذیرای تفسیر حقوقی هستند. اما البته در این‌جا نمی‌توان جز از **مقایسه** سخن گفت. وجه مشترک تراژدی و هر اثر ادبی دیگر با محاکمه، در اساس و درواقع، صرفاً در حضور «***طرف‌های دعوا***» است، یعنی شرکت‌کنندگانی که ***مواضع متفاوت*** دارند.

لقب‌های بسیار کلیشه‌ایِ شاعر، مثل لقب‌های «داور»، «شاهد»، «مدافع» یا حتا «جلاد» (رجوع کنید به کلیشهٔ «هجو تازیانه‌زن» ـ ژوونال، باربیه، نکراسوف و دیگران) و نیز لقب‌های متناظر قهرمان و شنونده، همین بنیاد اجتماعی شعر را در قالب تشبیه نشان می‌دهند. در هر حال، نویسنده، قهرمان و شنونده هیچ‌گاه در وحدتی بی‌تمایز درهم نمی‌آمیزند بلکه جایگاه‌های مستقل را اشغال می‌کنند. آنان درواقع نه «طرف‌های» یک محاکمه بلکه «طرف‌های» یک رویداد هنری هستند که ساختار اجتماعی ویژه‌ای دارد و «صورت جلسه» آن دقیقاً عبارت است از اثر هنری.

در این‌جا یک بار دیگر باید خاطرنشان کنیم که شنوندهٔ موردنظر ما، شرکت‌کنندهٔ درونی رویداد هنری است و صورت اثر هنری را از درون تعیین می‌کند. این شنونده ـ درست مانند نویسنده و قهرمان ـ از عناصر درون‌ذاتِ ضروری اثر است و به هیچ‌وجه با «عامهٔ خوانندگان» عادی که در بیرون از اثر وجود دارند و خواسته‌های هنری و سلیقهٔ آنان ممکن است آگاهانه موردنظر قرار گرفته باشد، یکی انگاشته نمی‌شود. این‌گونه در ***نظرگرفتن آگاهانه***، قادر نیست که صورت هنری را در فرایند آفرینش زنده‌اش، به‌طور مستقیم و ژرف، تعیین کند. به‌علاوه، اگر این موضع‌گیری آگاهانهٔ خوانندگان، نقشی اندک مهم در اثر شاعر داشته‌باشد، اثر به‌ناگزیر، ناب بودگی خود را از دست می‌دهد و به یک سطح اجتماعی پایین‌تر فروکاسته می‌شود.

این در نظر گرفتن بیرونی به معنای آن است که شاعر شنوندهٔ درونی خود را از دست داده و از کلیت اجتماعی جدا گشته است، کلیتی که می‌توانست ارزشگذاری‌ها و صورت هنری گزاره‌های شاعرانهٔ او را ـ صورتی که چیزی

نیست مگر بیان این ارزشگذاری‌های اجتماعی اساسی ـ از **درون** و مستقل از هرگونه ملاحظهٔ انتزاعی تعیین کند. شاعر هرچه از واحد اجتماعی‌ای که بدان تعلق دارد بیشتر جدا شود، گرایشش به درنظر گرفتن خواسته‌های ***بیرونی خوانندگانی معین*** افزایش می‌یابد. فقط یک گروه اجتماعی بیگانه با شاعر می‌تواند آفرینش او را از بیرون تعیین کند. گروه اجتماعی خود او به چنین تعین بیرونی نیازی ندارد: این گروه در آوای خود شاعر، در نواخت اساسی وی، در آهنگ‌های سخن او حضور دارد ـ مستقل از این‌که شاعر بخواهد یا نخواهد.

شاعر ***در تمام طول زندگی خود***، در فرایند کنش و واکنش فراگیر با محیط خود، واژگان را دریافت می‌دارد و آهنگ بخشیدن به آن‌ها را فرامی‌گیرد. نخست کاربرد این واژگان و این آهنگ‌ها را در ***سخن درونی*** خود می‌آغازد، سخنی که به یاری آن به اندیشه می‌پردازد و به خودآگاهی دست می‌یابد ـ حتا هنگامی که آشکارا سخن می‌گوید. این پنداری ساده‌لوحانه است که کسی می‌تواند ***سخنی بیرونی*** را که برخلاف ***سخن درونی*** خاص و برخلاف شیوهٔ آگاهی‌یابی کلامی او از خویشتن و جهان است، از آنِ خود کند. اگرچه آفرینش چنین سخنی، برای نیازهای برخی از موقعیت‌های مشخص زندگی، درواقع امکان‌پذیر است، تردیدی نیست که اگر از تمام منابع تغذیهٔ خود جدا شود، هرگونه بارآوری هنری را از دست می‌دهد. سبک شاعر از سبک سخن درونی او زاده می‌شود، سبکی که از هر کنترلی می‌گریزد و حاصل تمام زندگی اجتماعی شاعر است.

«سبک، یعنی انسان»؛ ولی می‌توان گفت که سبک یعنی دست کم دو، یا به‌عبارت دقیق‌تر یعنی یک انسان و گروهی اجتماعی که از رهگذر شنونده‌ای نمودار می‌گردد که به‌طور مداوم در سخن درونی و بیرونی این انسان شرکت می‌ورزد و تجسم نفوذ و اقتدار گروه اجتماعی بر اوست.

واقعیت آن است که هر کنشِ آگاهی ـ حتا اندکی متمایز ـ ممکن نیست از سخن درونی و واژگان و آهنگ‌ها ـ یعنی ارزشگذاری‌ها ـ بی‌نیاز باشد و درنتیجه، خود کنشی اجتماعی و کنشی ارتباطی است. خصوصی‌ترین درون‌نگری نیز تلاشی است برای برگرداندن [احوال خود] به زبان مشترک و کسب اهمیت در دیدگاه دیگران؛ درنتیجه نوعی سمت‌گیری به‌سوی شنونده‌ای

بالقوه را دربر دارد. این شنونده ممکن است صرفاً حامل ارزشگذاری‌های گروه اجتماعی‌ای باشد که فاعل درون‌نگری به آن تعلق دارد. از این لحاظ، ***آگاهی***، اگر که محتوایش را نادیده نگیریم، ***دیگر پدیده‌ای صرفاً روان‌شناختی*** نیست، بلکه پیش از هر چیز ***پدیده‌ای ایدئولوژیکی و آفریدهٔ فرایند ارتباط اجتماعی است.*** این شریک مدام تمام کنش‌های آگاهی ما فقط محتوای آگاهی را تعیین نمی‌کند؛ بلکه گزینش خود محتوا را نیز تعیین می‌کند ـ و این امر برای ما نکتهٔ اساسی محسوب می‌شود ـ گزینش آن‌چه بدان آگاهی داریم و نیز گزینش ارزشگذاری‌هایی که در آگاهی نفوذ می‌کنند (آن‌چه روان‌شناسی معمولاً «مایهٔ عاطفیِ» آگاهی می‌نامد). شنونده‌ای که صورت هنری را تعیین می‌کند، سرنمون خود را درست در همین شریک مدام تمام کنش‌های آگاهی ما می‌یابد.

هیچ‌چیزی زیان‌بارتر از آن نیست که ساختار اجتماعی ظریف آفرینش کلامی را شبیه حسابگری‌های کاسبکارانه و وقیحانهٔ ناشری بورژوا که «وضع بازار کتاب را درنظر می‌گیرد» تصور کنیم و مقوله‌هایی مانند «عرضه و تقاضا» را در بررسی ساختار درونی اثر به‌کار بریم. متأسفانه بسیارند «جامعه‌شناسانی» که نقش شاعر را در خدمتگزاری به جامعه با فعالیت یک ناشر پویا، یکی می‌انگارند.

البته در اوضاع اقتصاد بورژوایی، بازار کتاب، کار آفرینشگرانهٔ شاعر را «تنظیم می‌کند»، ولی این امر نباید در هیچ مورد به نقش انتظام‌بخش شنونده تشبیه شود، شنونده‌ای که یکی از عناصر ساختاری مدام آفرینش هنری است. برای مورخ ادبیات در دوران سرمایه‌داری، بازار عاملی بسیار مهم است، اما برای بوطیقای نظری که در پی مطالعهٔ ساختار ایدئولوژیکی اساسی هنر است، این عامل خارجی نقشی ندارد. به‌علاوه، تاریخ ادبیات نیز نباید تاریخ بازار کتاب و تاریخ نشر را با تاریخ شعر اشتباه بگیرد.

۷

جنبه‌های مختلفی که صورت گزارهٔ هنری را تعیین می‌کنند، عبارتند از:

۱ ـ ارزش سلسله‌مراتبی قهرمان یا رویداد سازندهٔ محتوای گزاره؛

۲ ـ درجهٔ نزدیکی قهرمان به نویسنده؛
۳ ـ شنونده و روابط متقابل او با نویسنده و نیز با قهرمان.

تمام این جنبه‌ها، نقاط اعمال قدرت‌های اجتماعی برون ـ هنری بر شعر هستند و درست در پرتو همین ساختار ذاتاً اجتماعی است که آفرینش هنری از تمام جهات به روی نفوذهای اجتماعی دیگر عرصه‌های زندگی گشوده است. عکس این امر نیز صادق است: کنش و واکنش هنری آفریننده، شنونده و قهرمان ممکن است بر دیگر عرصه‌های ارتباط اجتماعی تأثیر بگذارد.

برای دادن پاسخی کامل به این پرسش‌ها که قهرمانان نمونه‌وار ادبیات در دوره‌ای مشخص چه کسانی هستند و سمت‌گیری صوری نمونه‌وار نویسنده در برابر آن‌ها چه خواهد بود و قهرمان و نویسنده، در دل آفرینش ادبی، چه روابط متقابلی با شنونده خواهند داشت، باید به بررسی گسترده و متنوع اوضاع اقتصادی و ایدئولوژیکی دوران مورد بحث پرداخت.

اما این مسائل تاریخی مشخص از چارچوب بوطیقای نظری ـ که با انجام یک وظیفهٔ مهم دیگر روبه‌روست ـ فراتر می‌روند. تاکنون فقط به بررسی جنبه‌هایی پرداختیم که صورت را در پیوند با محتوا تعیین می‌کنند ـ یعنی در مقام ارزشگذاری اجتماعی مجسم این محتوا. ما به این نتیجه رسیدیم که هریک از جنبه‌های صورت، آفریدهٔ نوعی از کنش و واکنش اجتماعی است. اما خاطرنشان ساختیم که صورت را باید از دیدگاهی دیگر نیز در نظر گرفت، یعنی در مقام صورتی که به کمک *مصالحی معین* تحقق یافته است. این امر، رشته‌ای گسترده از مسائل مربوط به تکنیک صورت را باز می‌کند.

البته ***این مسائل تکنیکِ صورت فقط در عرصهٔ انتزاع از مسائل جامعه‌شناسیِ صورت، جدایی‌پذیر است***: جداکردن واقعی معنای هنری یک اسلوب خاص از تعین صرفاً زبانی آن ناممکن است (مثل مورد استعاره که با محتوا پیوند دارد و ارزشگذاری صوری این محتوا را با پایین آوردن یا به اوج رساندن موضوع آن بیان می‌کند).

معنای برون ـ کلامی استعاره (که نوعی از بازتقسیم ارزشهاست) و پوشش زبانی آن (تحول معنایی) جز دیدگاه‌های متفاوت دربارهٔ یک پدیدهٔ واقعی واحد

نیستند. اما دیدگاه دوم باید تابع دیدگاه نخست شود: شاعر برای باز تقسیم ارزش‌هاست که استعاره را به‌کار می‌برد و نه برای هوس انجام یک تمرین زبانی.

تمام مسائل صورت را می‌توان بر مبنای مصالح ـ و در مورد حاضر، بر مبنای زبان از نظرگاه زبان‌شناختی ـ بررسی کرد. در این حال بررسی تکنیک به پرسش دربارهٔ چند و چون منابع زبانی به‌کار رفته برای انجام وظیفهٔ اجتماعی ـ هنری صورت فروکاسته می‌شود. اما اگر ندانیم که این وظیفه بر چه چیزی مبتنی است و اگر معنای آن را پیشاپیش روشن نکرده باشیم، بررسی تکنیک، کاری یاوه خواهد بود.

البته مسائل تکنیک صورت از چارچوب مسئله‌ای که ما خواستار حل آن بودیم، فراتر می‌رود. افزون بر این، برای پرداختن به آن بایستی جنبهٔ اجتماعی ـ هنری شعر را به شیوه‌ای بی‌نهایت ژرف‌تر و تمایزیافته‌تر تحلیل می‌کردیم. در این‌جا فقط توانسته‌ایم که سمت‌گیری‌های بنیادین چنین تحلیلی را به‌طور مختصر خاطرنشان سازیم.

اگر توانسته باشیم که فقط امکان رهیافت جامعه‌شناختیِ ساختار هنریِ درونیِ صورت شاعرانه را نشان دهیم، می‌توانیم وظیفهٔ خود را انجام یافته بدانیم.

۲

میخاییل باختین

دربارهٔ رابطهٔ زیربنا و روبناها

یکی از مسائل اساسی مارکسیسم، یعنی مسئلهٔ رابطهٔ زیربنا و روبناها، در مجموعه‌ای از جنبه‌های حیاتی خود، پیوندی تنگاتنگ با مسائل فلسفهٔ زبان دارد. بنابراین مارکسیسم با حل یا دست‌کم بررسیِ حتا نه چندان ژرف این مسائل به بسیاری از چیزها دست خواهد یافت. هربار که این مسئله مطرح می‌شود که زیربنا چگونه ایدئولوژی را تعیین می‌کند، پاسخی را بازمی‌یابیم که البته نادرست نیست اما بیش از حد عام و درنتیجه ناروشن است: «علیت». اگر منظور از علیت، علیت مکانیکی باشد ـ همان‌گونه که تاکنون در جریان پوزیتیویستیِ مکتب ناتورالیستی بوده است ـ در این صورت چنین پاسخی به‌کلی کاذب است و با مبانی ماتریالیسم دیالکتیکی نیز تضاد دارد. حوزهٔ کاربرد مقولهٔ علیت مکانیستی بسیار محدود است. در علوم طبیعی نیز این حوزه، همگام با گسترش عرصهٔ کاربرد ماتریالیسم دیالکتیکی و تعمیق بر نهاده‌های آن، کاهش می‌یابد. کاربرد این مقولهٔ ایستا در مسائل اساسی ماتریالیسم تاریخی و مجموعهٔ علم ایدئولوژی‌ها، ***به‌طریق اولی***، منتفی است.

روشن‌کردن رابطهٔ زیربنا با پدیده‌ای منفرد که از زمینهٔ ایدئولوژیکی کامل و یگانهٔ خود گسسته شده است، کوچک‌ترین ارزش آگاهی بخش ندارد. در وهلهٔ

نخست، روشن‌کردن ***معنای یک دگرگونی ایدئولوژیکی معین در درون زمینهٔ ایدئولوژی منطبق با آن*** ضروری است، چراکه هر عرصهٔ ایدئولوژیکی به‌صورت مجموعه‌ای یگانه و تقسیم‌ناپذیر نمایان می‌گردد که عناصرش در برابر دگرگونی زیربنا واکنش نشان می‌دهد. به همین سبب هرگونه تبیینی باید ***تفاوت کمّی*** را میان عرصه‌های نفوذ متقابل در نظر گیرد و تمام مراحل دگرگونی را گام به گام دنبال کند. فقط در این صورت است که تحلیل نه به همگرایی سطحی دو پدیدهٔ تصادفی که در دو سطح قرار گرفته‌اند، بلکه به یک فرایند تکامل اجتماعی واقعاً دیالکتیکی می‌انجامد، به فرایندی که از زیربنا ناشی شده و در روبناها شکل گرفته است.

غفلت از ویژگی مادهٔ نشانه‌شناختی ایدئولوژیکی، درحکم فروکاستن پدیدهٔ ایدئولوژیکی است، بدین‌طریق که یا فقط ارزش معنای آشکار عقلانی آن (به‌عنوان مثال، معنای مستقیماً نشانگر یک اثر ادبی: رمان **رودین**= «آدم زیادی»)[1] در نظر گرفته و توضیح داده می‌شود و در این حال، این معنا به زیربنا مرتبط می‌گردد (در مورد مثال حاضر، [عامل زیربنایی] زوال اشرافیت است که درونمایهٔ «آدم زیادی» در ادبیات از آن ناشی می‌شود)، یا برعکس، فقط به جزء سطحی، یعنی «تکنیکیِ» پدیدهٔ ایدئولوژیکی (مثال: تکنیک معماری یا تکنیک مواد رنگی شیمیایی) توجه می‌شود و در این صورت، این جزء مستقیماً به سطح تکنیکی تولید تقلیل می‌یابد.

این دو روش استنتاج ایدئولوژی از زیربنا، گوهر پدیدهٔ ایدئولوژیکی را نادیده می‌گیرند. حتا اگر انطباق پیشنهادی درست باشد، حتا اگر «آدم زیادی» واقعاً در پیوند با انحطاط اقتصادی اشرافیت در ادبیات نمودار شده باشد، اولاً به هیچ‌وجه این نتیجه به دست نمی‌آید که این جنبش‌های اقتصادی از رهگذر پدیدهٔ علیت مکانیستی، «آدم‌های زیادی» را در صفحات رمان‌ها آفریده باشند

۱- نام رمان معروف تورگنیف که اعترافنامهٔ یک نسل است: نسل سال‌های ۱۸۳۰ که در تاریخ روسیه به‌نام «نسل خیالپرداز» معروف است و ویژگی بارز آن، ناتوانی در پرداختن به عمل است. اشخاص زیر را نیز می‌توان در همین رده به حساب آورد: شخصیت «ابلوموف» در رمان ابلوموف اثر گنچارف، «دلتوف» در مقصر کیست؟ اثر آ. هرتسن، «بازارف» در پدران و فرزندان اثر تورگنیف.

(پوچی چنین فرضی مثل روز روشن است)، ثانیاً خود این انطباق نیز تا هنگامی که نقش ویژهٔ «آدم زیادی» در ساختار اثر رمانی و نقش ویژهٔ رمان در مجموعهٔ زندگی اجتماعی روشن نشده باشد کوچک‌ترین ارزش آگاهی بخش ندارد.

آیا بدیهی نیست که میان دگرگونی ساختار اقتصاد و پیدایش «آدم زیادی» در رمان، مسیری طولانی وجود دارد که از رشته‌ای از عرصه‌های کیفیتاً متفاوت، که هر یک از سرشتی خاص و مجموعه‌ای از قوانین ویژه برخوردارند، گذر می‌کند؟ آیا بدیهی نیست که «آدم زیادی» به شیوه‌ای مستقل و بدون هیچ پیوندی با دیگر عناصر سازندهٔ رمان، در آن پدیدار نشده است؟ کاملاً برعکس: رمان در مجموع به‌صورت یک ***کل یگانه و انداموار*** که تابع قوانین ویژهٔ خویش است، ساختار یافته است. تمام دیگر عناصر رمان، ترکیب‌بندی و سبک آن، پیامد همین امرند. اما افزون بر این، ساختاریابیِ رمان، در پیوند تنگاتنگ با دیگر دگرگونی‌ها در مجموع ادبیات انجام شده است.

مسئلهٔ ***رابطهٔ متقابل*** زیربنا و روبناها را که بسیار پیچیده است و حل ثمربخش آن در گرو انبوهی از مصالح مقدماتی است، می‌توان تا حدی زیاد از رهگذر بررسی مصالح کلامی روشن کرد.

درواقع اساس این مسئله، در عرصه‌ای که موردتوجه ماست به این پرسش برمی‌گردد که **چگونه** واقعیت (زیربنا) نشانه را تعیین می‌کند، **چگونه** نشانه واقعیتِ درحال تغییر را بازتاب می‌دهد و منکسر می‌سازد.

ویژگی‌های واژه در مقام نشانهٔ ایدئولوژیکی، آن‌چنان که در فصل نخست روشن شد، آن را به یکی از مناسب‌ترین مصالح برای حل اصولی مسئله بدل می‌سازند. در مورد پیوند میان واژه و واقعیت، ***حضور فراگیرِ اجتماعیِ*** واژه بیشتر موردنظر ماست تا نابی‌نشانه‌شناختی آن. هیچ تردیدی نیست که واژه در تمام مناسبات میان افراد، در روابط همکاری، در روابطی که مبنای ایدئولوژیکی دارند، در برخوردهای تصادفی زندگی روزمره، در روابط سیاسی و جز آن، راه می‌یابد. واژگان با انبوهی از تارهای ایدئولوژیکی بافته شده‌اند و پودِ تمام مناسبات اجتماعی را در همهٔ عرصه‌ها تشکیل می‌دهند. بنابراین روشن است که واژه، محسوس‌ترین نشانهٔ تمام دگرگونی‌های اجتماعی است، حتا

دگرگونی‌هایی که تازه در حال جوانه‌زدن هستند، دگرگونی‌هایی که هنوز شکل نگرفته‌اند و هنوز راه نظام‌های ایدئولوژیکیِ ساختار یافته و کاملاً شکل‌گرفته را هموار نکرده‌اند. واژه محیطی را تشکیل می‌دهد که جایگاه تمرکز کمّی و آرام دگرگونی‌هایی است که هنوز نه فرصت دستیابی به یک کیفیت ایدئولوژیکی جدید را داشته‌اند و نه فرصت ایجاد یک صورت ایدئولوژیکی نو و کامل را. واژه قادر است کوچک‌ترین و ناپایدارترین مراحل گذار را در دگرگونی‌های اجتماعی ضبط کند.

آن‌چه روان‌شناسیِ پیکر اجتماعی نامیده می‌شود و بر اساس نظریهٔ پلخانُف و اکثر مارکسیست‌ها، نوعی حلقهٔ میانجی را بین ساختار اجتماعی ـ سیاسی و ایدئولوژی به معنای محدود واژه (علم، هنر و جز آن) تشکیل می‌دهد، به‌صورت کنش متقابل کلامی تحقق و تبلور می‌یابد. اگر روان‌شناسی پیکر اجتماعی را در بیرون از این فرایند واقعی ارتباط و کنش متقابل کلامی (یا به‌طور عام‌تر، نشانه‌شناختی) در نظر بگیریم، به یک مفهوم متافیزیکی یا اسطوره‌ای («روح جمعی»، «ناخودآگاه جمعی»، «روح قومی»، و مانند آن‌ها) بدل می‌شود.

روان‌شناسی پیکراجتماعی در جایی در درون ذهن افراد (در «جان‌های» افرادی که باهم ارتباط دارند) قرار ندارد و برعکس کاملاً جلوهٔ بیرونی می‌یابد: در واژه، در حالت و در عمل انسان. در این روان‌شناسی هیچ چیزِ بیان ناشده و در درون مانده وجود ندارد. همه‌چیز آشکار و در مبادله است و در مصالح و به‌طور عمده در مصالح کلامی جای دارد.

مناسبات تولید و ساختار اجتماعی ـ سیاسی‌ای که تابع مستقیم این مناسباتند، تمام تماس‌های کلامیِ ممکن میان افراد، تمام شکل‌ها و ابزار ارتباط کلامی را تعیین می‌کنند: در کار، در زندگی سیاسی، در آفرینش ایدئولوژیکی. از سوی دیگر شکل‌ها و نیز درونمایه‌های جلوه‌های گفتار به‌صورت شرایط، شکل‌ها و انواع ارتباط کلامی نمایان می‌شود.

روان‌شناسی پیکر اجتماعی در وهلهٔ نخست عبارت است از محیط پیرامون تمام انواع ***جلوه‌های گفتار*** و در این محیط است که همهٔ شکل‌ها و جنبه‌های آفرینش پیاپی ایدئولوژیکی غوطه‌ور می‌شوند: گفت و گوهای سرپایی،

تبادل‌نظر در تالار نمایش یا تالار موسیقی، در تجمعات گوناگون اجتماعی، تبادل‌نظرهای صرفاً تصادفی، نحوهٔ واکنش کلامی در برابر واقعیت‌های زندگی و رویدادهای روزمره، سخن درونی و خودآگاهی، نظام‌نامهٔ اجتماعی و جز آن. روان‌شناسی پیکر اجتماعی اساساً در متنوع‌ترین جنبه‌های «گزاره‌پردازی» به‌شکل ***شیوه‌های متفاوت سخن***، خواه درونی و خواه بیرونی، نمایان می‌شود. این عرصه تاکنون به هیچ‌وجه مورد بررسی قرار نگرفته است. البته تمام این جلوه‌های کلامی با دیگر انواع جلوه‌ها و کنش و واکنش‌های نشانه‌شناختی، به نمایش بدون کلام، به زبان ایما و اشاره و به حالات و حرکات مشروط و معین و مانند آن‌ها مرتبط است.

این شکل‌های کنش و واکنش کلامی، با شرایط یک وضعیت اجتماعی مشخص، پیوندی تنگاتنگ دارند و در برابر تمام نوسان‌های جوّ اجتماعی واکنش نشان می‌دهند. و به همین طریق است که در درون روان‌شناسی پیکر اجتماعی، که در واژه تبلوریافته، دگرگونی‌ها ونفوذیابی‌هایی نامشهود انباشته می‌شوند که بعدها بیان خود را در آفریده‌های ایدئولوژیکی کامل می‌یابند.

از گفته‌های فوق می‌توان نتیجه گرفت که روان‌شناسی پیکر اجتماعی را باید از دو لحاظ بررسی کرد: نخست از لحاظ ***محتوای*** آن، یعنی از لحاظ درونمایه‌هایی که در لحظات مختلف در آن تحقق یافته‌اند؛ و دوم از لحاظ انواع و شکل‌های سخن که از رهگذر آن‌ها این درونمایه‌ها شکل می‌گیرند، تفسیر می‌شوند، تحقق می‌یابند و به احساس و اندیشه درمی‌آیند.

تاکنون، بررسی روان‌شناسی پیکر اجتماعی به نظرگاه نخست محدود شده است، یعنی صرفاً به روشن‌کردن درونمایهٔ نهفته در آن. افزون بر این، حتا این پرسش به‌روشنی مطرح نشده است که اسناد عینی، یعنی بیان مادیت یافتهٔ روان‌شناسی پیکراجتماعی را در کجا باید جست و جو کرد و در این میان مفاهیم «آگاهی»، «نفس» و «دنیای درونی»، ضرورت جست و جوی شکل‌های مادی و مشخص بیان روان‌شناسی پیکر اجتماعی را کنار گذاشته و درنتیجه، نقشی اسف‌انگیز ایفا کرده‌اند.

با وجود این، مسئلهٔ شکل‌های مشخص بیان روان‌شناسی پیکر اجتماعی

اهمیتی عاجل دارد. البته در این مورد نه موضوع سرچشمه‌های شناخت ما از روان‌شناسی پیکر اجتماعی در دوره‌ای معین (به‌عنوان مثال: خاطرات، نامه‌ها، آثار ادبی) مطرح است و نه سرچشمه‌های درک ما از «روح زمانه». مسئله مشخصاً بر سر شکل‌های عینیت‌یابی این روح، یعنی شکل‌های ارتباط در چارچوب زندگی و از رهگذر نشانه‌هاست. ***نوع‌شناسی*** این شکل‌ها از حیاتی‌ترین مسائل برای مارکسیسم است.

در ادامهٔ این مبحث و در پیوند با مسئلهٔ گزاره‌پردازی و سخن، به موضوع سیاهه‌های زبانی نیز اشاره خواهیم داشت. در این باره فقط نکتهٔ زیر را بیان می‌کنیم: هر دوران و هر گروه اجتماعی، در رابطهٔ اجتماعی ـ ایدئولوژیکی، سیاههٔ شکل‌های سخن خاص خود را دارد. با هر گروه از شکل‌های متعلق به یک سیاهه، یعنی با هر شکل از سخن اجتماعی، گروهی از درونمایه‌ها منطبق است. میان شکل ارتباط (مثلاً، مناسبات میان همکاران در یک زمینهٔ کاملاً فنی)، شکل گزاره‌گویی («پاسخ کوتاه» در «زبان کسب و کار») و سرانجام، درونمایه، نوعی وحدت‌انداموار وجود دارد که هیچ عاملی نمی‌تواند آن را بر هم زند. به ***همین سبب است که طبقه‌بندی شکل‌های گزاره‌پردازی باید بر طبقه‌بندی شکل‌های ارتباط کلامی متکی باشد.*** شکل‌های ارتباط کلامی به‌تمامی تابع مناسبات تولید و ساختار اجتماعی ـ سیاسی هستند. یک بررسی دقیق‌تر، اهمیت بی‌حدِ ***بخش سلسله‌مراتبی*** را در فرایند کنش و واکنش کلامی و تأثیر نیرومند سازمان سلسله مراتبیِ مناسبات اجتماعی را بر شکل‌های گزاره‌پردازی آشکار خواهد ساخت. رعایت قواعد «آداب معاشرت»، «سخن‌دانی» و دیگر شکل‌های انطباق گزاره‌پردازی با سازمان سلسله مراتبی جامعه، در فرایند روشن‌کردن شیوه‌های اصلی رفتار، اهمیتی بی‌حد دارند.[1]

می‌دانیم که هر نشانه‌ای حاصل توافق میان افرادی است که در جریان یک فرایند کنش متقابل به‌طور اجتماعی سازمان یافته‌اند. به همین سبب ***شکل‌های***

۱- مسئلهٔ سیاهه‌های زبان خودمانی فقط اخیراً توجه زبان‌شناسان و فیلسوفان را جلب کرده است. لئو اشپیتسر، در مقاله‌ای به نام «Italienische Umgangsprache» (۱۹۲۲) از نخستین کسانی است که به نحوی جدی اما بدون برخورد جامعه‌شناختی به این مسئله پرداخته است.

نشانه همان‌قدر تابع سازمان‌یابی اجتماعی این افرادندکه تابع اوضاعی که کنش متقابل در آن‌ها روی داده است. هرگونه تغییری در این شکل‌ها به تغییر نشانه می‌انجامد. یکی از وظایف علم ایدئولوژی‌ها همانا بررسی این تحول اجتماعی نشانهٔ زبانی است. فقط چنین برخوردی می‌تواند پاسخی مشخص به مسئلهٔ نفوذ متقابل نشانه و هستی بدهد. فقط به این شرط است که فرایند تعین‌پذیری علّی نشانه از هستی به صورت گذار حقیقی هستی به نشانه، به‌صورت فرایند انکسار واقعاً دیالکتیکی هستی در نشانه نمودار می‌شود. برای این‌کار، رعایت قواعد روش‌شناختی زیر ضروری است:

۱ ـ ***جدانکردن ایدئولوژی از واقعیت مادی نشانه*** (این جدایی از طریق جای دادن ایدئولوژی در عرصهٔ «آگاهی» یا تمام دیگر عرصه‌های ناپایدار و تعریف‌ناپذیر صورت می‌گیرد).

۲ ـ ***جدانکردن نشانه از شکل‌های مشخص ارتباط اجتماعی*** (تردیدی نیست که نشانه جزئی از یک نظام ارتباط اجتماعی سازمان‌یافته است و در بیرون از این نظام موجودیتی ندارد مگر به شکل شیء طبیعی).

۳ ـ جدانکردن ارتباط و شکل‌های آن از پایهٔ مادی آن‌ها (از زیربنا).

هر نشانه ایدئولوژیکی، ازجمله نشانهٔ زبانی از آن‌جا که در فرایند رابطهٔ اجتماعی تحقق می‌یابد، با ***افق اجتماعی*** یک دوران و یک گروه اجتماعی معین، مشخص می‌شود. تاکنون موضوع شکل‌های نشانه مطرح بوده است ـ نشانه‌ای که تابع شکل‌های کنش متقابل اجتماعی است. حال به بررسی جنبه‌ای دیگر می‌پردازیم: به محتوای نشانه و ***شاخص ارزشی*** که با هر محتوایی همراه است.

در هر مرحله از تکامل جامعه، دسته‌هایی از موضوعات خاص و محدود یافت می‌شوند که در معرض توجه پیکر اجتماعی قرار می‌گیرند و درنتیجه ارزشی خاص می‌یابند. فقط این دسته از موضوعات موجب پیدایش نشانه خواهد شد و از رهگذر نشانه‌ها به عنصری از ارتباط بدل خواهد گشت. چگونه می‌توان این دسته از موضوعات «ارزش‌یافته» را تعیین کرد؟

برای این‌که موضوع، به هر عرصه‌ای از واقعیت که تعلق داشته باشد، در افق اجتماعی گروه وارد شود و واکنش نشانه‌ای ـ ایدئولوژیکی را برانگیزد، ضروری

است که به اوضاع اجتماعی ـ اقتصادیِ اساسی این گروه مرتبط باشد و پیوندی دور یا نزدیک با پایه‌های موجودیت مادی آن داشته باشد. البته خودکامی فردی ممکن نیست که در این‌جا هیچ نقشی ایفاکند زیراکه نشانه در محیط اجتماعی و در میان افراد ایجاد می‌شود. بنابراین، موضوع باید به‌ناگزیر معنایی میان ـ فردی بیابد و فقط در این صورت است که می‌تواند شکل‌گیری نشانه را موجب شود. به عبارت دیگر، ***فقط چیزی می‌تواند در عرصهٔ ایدئولوژی وارد شود و در آن شکل و ریشه بگیرد که ارزشی اجتماعی یافته باشد.***

به همین سبب تمام شاخص‌های ارزش که سرشتی ایدئولوژیکی دارند، گرچه از رهگذر آوای افراد (به‌عنوان مثال، در واژه) یا به‌طور عام‌تر از رهگذر یک ارگانیسم فردی تحقق یافته‌اند، شاخص‌های ارزش اجتماعی و حاصل توافق هستند و صرفاً به‌نام همین توافق است که آن‌ها در مصالح ایدئولوژیکی جلوهٔ بیرونی می‌یابند.

فرض کنیم که واقعیتی راکه موجب شکل‌گیری یک نشانه می‌شود، ***درونمایهٔ*** نشانه بنامیم. هر نشانهٔ شکل گرفته‌ای، درونمایهٔ خود را داراست. بدین‌ترتیب هر تجسم کلامی، درونمایه‌ای خاص خود دارد.

درونمایهٔ ایدئولوژیکی همواره نشان شاخص ارزش اجتماعی را برخود دارد. البته تمام این شاخص‌های ارزش اجتماعیِ درونمایه‌های ایدئولوژیکی، به آگاهی فردی نیز، که حاصل هر ایدئولوژی است، راه می‌یابند و در آن‌جا به‌تعبیری، به نشانه‌های ارزش فردی بدل می‌شوند زیرا که آگاهی فردی آن‌ها را به‌صورت نشانه‌های خاص خود جذب می‌کند ولی سرچشمه‌شان در آگاهی فردی نیست. شاخص ارزش در سرشت خود ***میان ـ فردی*** است. زوزهٔ حیوان، به‌عنوان واکنش صرف یک ارگانیسم فردی در برابر درد فاقد شاخص ارزش و پدیده‌ای صرفاً طبیعی است.

زوزه،تابع جوّ اجتماعی نیست. به همین سبب هیچ‌گاه صورت‌بندی نشانه‌شناختی نمی‌یابد.

درونمایه و ***شکلِ*** نشانهٔ ایدئولوژیکی پیوندی جدایی‌ناپذیر با هم دارند و جز در عالم انتزاع، جدایی‌پذیر نیستند، زیراکه در حقیقت، در تحلیل نهایی،

نیروها و اوضاع اقتصادی واحدی، عنصری جدید از واقعیت را به افق اجتماعی می‌افزایند و آن را از لحاظ اجتماعی، مناسب و بهنگام مـی‌سازند و نـیروهای واحدی نیز شکل‌های ارتباط ایدئولوژیکی (شناختی، هنری، دینی و جز آن) را می‌آفرینند، شکل‌هایی که صورت‌های بیان نشانه‌شناختی را تعیین می‌کنند.

بنابراین، درونمایه‌ها و شکل‌های آفرینش ایدئولوژیکی در گهواره‌ای واحد رشد می‌کنند و در اصل دو روی یک سکهٔ واحـدند. در عـرصهٔ واژه است کـه می‌توان این فرایند ادغام واقعیت در ایدئولوژی، تولد درونمایه‌ها و شکل‌ها را به آسان‌ترین وجه مشاهده کرد.

این فرایند تحول ایدئولوژیکی در زبان و در مقیاسی وسیع‌تر، در جهان و تاریخ بازتاب یافته و موضوع پژوهش‌های دیرین‌شناسیِ معانیِ زبانی واقع شده است، دانشی که به هم پیوستگی عرصه‌هایی از واقعیت را که در افق اجتماعی انسان‌های پیش از تاریخ هنوز متمایز نشده‌اند، روشن می‌کند. این امر در سطحی محدودتر، در مورد دورهٔ معاصر نیز صادق است زیـراکـه واژه، هـمان‌گونه کـه می‌دانـیم نـامحسوس‌ترین حـرکت‌های هسـتی اجـتماعی را ظـریفانه بـازتاب می‌دهد.

هستی بازتاب‌یافته در نشانه فقط خود را در نشانه بازتاب نمی‌دهد بلکه در آن انکسار نیز می‌یابد. چه عاملی این انکسار هستی را در نشانهٔ ایـدئولوژیکی تـعیین مـی‌کند؟ رویـارویی مـنافع اجـتماعی مـتضاد در مـحدودهٔ یک جـمع نشانه‌شناختی واحد، یعنی: مبارزهٔ طبقاتی.

طبقهٔ اجتماعی و جمع نشانه‌شناختی برهم منطبق نـیستند، مـنظور مـا از دومی، جمعی است که یک رمزگان ارتباط ایدئولوژیکی واحد را به کار می‌برد. بدین‌ترتیب طبقات اجتماعی متفاوت زبانی واحد را به‌کار می‌برند. درنتیجه، ***هر نشانهٔ ایدئولوژیکی، آوردگاه شاخص‌های ارزش متضاد است.*** نشانه به عرصهٔ مبارزهٔ طبقات بدل می‌شود. این ***چندلحنی بودنِ*** اجتماعیِ نشانهٔ ایدئولوژیکی از ویژگی‌های بسیار مـهم است. درواقـع هـمین بـرخـورد شـاخص‌های ارزش متفاوت است که نشانه را زنده و متحرک و تحول‌پذیر می‌سازد. نشانه اگـر از تنش‌های مبارزهٔ اجتماعی دور باشد و از مبارزهٔ طبقاتی برکنار بنماید، به‌طور

حتم رنگ می‌بازد، به تمثیل بدل می‌گردد، به موضوع پژوهش‌های واژه‌شناسان تبدیل می‌شود و دیگر ابزاری عقلانی و زنده برای جامعه نخواهد بود. حافظهٔ تاریخ بشر انباشته از این نشانه‌های ایدئولوژیکی مرده است که نمی‌توانند عرصه‌ای برای رویارویی لحن‌های اجتماعی زنده باشند. فقط به همان میزان که واژه‌شناس و مورخ، خاطرهٔ این نشانه‌ها را حفظ می‌کنند، هنوز در وجود آن‌ها پرتوی از حیات وجود دارد.

اما همان عاملی که نشانهٔ ایدئولوژیکی را زنده و تغییرپذیر می‌سازد، آن را به ابزاری برای انکسار و تحریف هستی بدل می‌کند. طبقهٔ مسلط خواهان آن است که خصلتی مقدس و فراسوی طبقات به نشانهٔ ایدئولوژیکی بدهد تا مبارزهٔ شاخص‌های ارزش اجتماعی راکه در آن جریان دارد، خفه کند یا به درون براند و نشانه را تک‌لحنی سازد.

درواقع هر نشانهٔ ایدئولوژیکی زنده، مانند ژانوس دارای دو چهره است. هر انتقاد زنده‌ای ممکن است به مدیحه‌سرایی بدل شود و هر حقیقت زنده‌ای ممکن نیست در چشم برخی از افراد به‌صورت بزرگ‌ترین دروغ‌ها جلوه نکند. ***این دیالکتیک درونی*** نشانه جز در دوران‌های بحران اجتماعی و جوش و خروش انقلابی به‌تمامی آشکار نمی‌گردد. در اوضاع عادی زندگی اجتماعی این تضاد نهفته در هر نشانهٔ ایدئولوژیکی آشکارا نمودار نمی‌شود، زیرا که در ایدئولوژی مسلط و مستقر، نشانهٔ ایدئولوژیکی همواره اندکی ارتجاعی است و به‌عبارتی می‌خواهد به‌زور، مرحلهٔ پیشین جریان دیالکتیکیِ تکامل اجتماعی را ثابت نگاه دارد و حقیقت دیروز را برای امروز نیز معتبر جلوه دهد. خصلت انکساری و تحریف‌گرانهٔ نشانه ایدئولوژیکی در محدودهٔ ایدئولوژی مسلط از همین‌جا ناشی می‌شود.

چنین است که مسئلهٔ رابطهٔ زیربنا و روبناها مطرح می‌شود. البته ما جز به عینیت‌یابیِ برخی از جنبه‌های این مسئله نپرداخته‌ایم و فقط کوشیده‌ایم تا راهی را روشن کنیم که پژوهش ثمربخش در این عرصه باید دنبال کند. نشان دادن جایگاه فلسفهٔ زبان در این بحث ضروری بود. بررسی نشانهٔ زبان‌شناختی، امکان مشاهدهٔ پیوستگی فرایند حرکت دیالکتیکی تحول را از زیربنا به روبناها به

آسان‌ترین و ژرف‌ترین وجه فراهم می‌آورد. تبیین پدیده‌های ایدئولوژیکی از رهگذر علیت مکانیستی را، در عرصهٔ فلسفهٔ زبان، آسان‌تر از هر جای دیگر می‌توان ریشه‌کن کرد.

۳
میخاییل باختین
بررسی‌های ادبی امروز

شورای نویسندگان مجلهٔ **نووی میر** نظرم را دربارهٔ وضعیت کنونی پـژوهش در عرصهٔ ادبیات جویا شده است.[1]

پاسخ به پرسشی از این دست بی‌تردید ممکن نیست که مـطلق یـا قـطعی باشد. ما هنگامی که دربارهٔ زمانهٔ خودمان نظر می‌دهیم، در معرض خطا قـرار داریم (از این یا آن لحاظ) و نباید از این نکته غافل باشیم. با این‌همه می‌کوشم پاسخی ارائه دهم.

علم ادبیات ما از ابـزارهـای مـهمی بـرخـوردار است: پـژوهشگران جـدی متعددی داریم که در میان آنان جوانانی بسیار پر استعداد به چشم مـی‌خورند؛ سنت‌های علمی عظیمی داریم کـه هـم در گـذشته شکـل گـرفته‌انـد (پـوتبنیا، وسـلوفسکی) و هـم در دورهٔ کـنونی (تـینیانوف، تـوماشفسکی، آیـخنباوم، گوکوفسکی و دیگران). ما البته اوضاع بیرونی مناسبی نیز داریم (انـجمن‌های

پژوهشی، گروه‌های تحقیقاتی، بودجهٔ کافی، امکانات انتشاراتی). اما در طی سالیان اخیر (در طی دههٔ حاضر) گویا عرصهٔ پژوهش از امکاناتی که در اختیارش گذارده شده، بهره‌مند نگشته است و به انتظارات بر حق ما پاسخ شایسته نمی‌دهد. اگر جسارت در کار نباشد، هیچ کشفی امکان طرح مسائل عام را در نظرگاهی جدید فراهم نمی‌آورد، هیچ بخشی از پدیده‌های خاص، در این دنیای بی‌پایانی که ادبیات نام دارد، روشن نمی‌شود و هیچ پیکار جدی و سودمندی برای دفاع از یک نظریه درنمی‌گیرد. آن‌چه امروزه بر عرصهٔ پژوهش حاکم است به چیزی شبیه ترس از خطرپذیری، ترس از خطرپذیری در برابر یک فرضیه می‌ماند. درواقع علم ادبیات علمی جوان است که برخلاف علوم دقیق و اثباتی از روش‌های استواری که در عمل آزموده شده باشند، بهره‌مند نیست. به همین سبب، نبود کمترین رویارویی در گرایش‌های مختلف و ترس از ناچیزترین فرضیهٔ جسورانه به حاکمیت ابتذال و کلیشه می‌انجامد ـ و از این بابت هیچ کمبودی نداریم.

این توصیفی *عام* از وضعیت کنونی پژوهش در نزد ما بود. اما توصیف عام هیچ‌گاه درست نیست. در روزگار ما نیز آثاری سودمند منتشر می‌شود که بی‌اهمیت نیستند (به ویژه آثاری که به تاریخ ادبیات می‌پردازند). بررسی‌های خاص، گیرا و موشکافانه‌ای نیز انتشار می‌یابند. و سرانجام رویدادهای بزرگی وجود دارند که در توصیف عام من نمی‌گنجند. اشاره‌ام به اثاری مانند *غرب و شرق* اثر ن. کُنراد، *بوطیقای ادبیات روس کهن* اثر د. لیخاچف، و *کارهایی دربارهٔ نظام‌های نشانه‌شناختی* است که چهار بار چاپ شده‌اند (مکتب پژوهشگران جوانی که گرداگرد ژ. م. لوتمان جمع شده‌اند). این پدیده‌ها در سالیان اخیر مایهٔ دلگرمی هستند. شاید در همین صفحات در فرصتی دیگر باز هم به این آثار بازگردم.

در مورد نظر من دربارهٔ وظایف عاجلی که به علم ادبیات تعلق دارند به ذکر دو وظیفه بسنده می‌کنم که فقط به ادبیات زمان‌های سپری شده مربوط می‌شوند و جز نظری بسیار عام دربارهٔ آن‌ها ارائه نمی‌دهم. البته وظایف مطرح در عرصهٔ مسائل ناشی از بررسی ادبیات *معاصر* و نقد ادبی، اهمیت و فوریت بسیار دارند

اما در این‌جا به بحث دربارهٔ آن‌ها نمی‌پردازم. دو وظیفه‌ای را که می‌خواهم مطرح سازم از آن رو با اهمیت می‌دانم که به نظر من به درجهٔ پختگی رسیده و هم‌اکنون نیز به کاری ثمربخش انجامیده‌اند که شایان پیگیری است.

علم ادبیات پیش از هر چیز باید پیوند خود را با تاریخ فرهنگ استوارتر سازد. ادبیات بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ است و نمی‌توان آن را از زمینهٔ فراگیری که یک فرهنگ در دوره‌ای معین تشکیل می‌دهد، جدا کرد. نباید ادبیات را از بقیهٔ فرهنگ جدا ساخت و به رسم رایج، با نادیده گرفتن فرهنگ، آن را به‌طور مستقیم به عوامل اجتماعی ـ اقتصادی مرتبط کرد. این عوامل بر فرهنگ اثر می‌گذارند و فقط از رهگذر فرهنگ و در پیوند با آن است که بر ادبیات تأثیر می‌گذارند. در طی زمانی بسیار طولانی توجهی ویژه به مسئلهٔ خاص بودگیِ ادبیات ابراز شده است. باید پذیرفت که خاص‌بودگیِ افراطی با بهترین دستاوردهای سنت علمی ما سراپا بیگانه است. فقط کافی است که به افق باز بررسی‌های پژوهشگرانی مانند پوتبنیا و وسلوفسکی اشاره کرد. بسیاری از فرط شیفتگی نسبت به خاص بودگی ادبیات، مسائل وابستگی متقابل و کنش و واکنش میان عرصه‌های مختلف فرهنگ را عامدانه نادیده گرفته و اغلب از یاد برده‌اند که مرزهای بین این عرصه‌ها مطلق نیستند و هر دورانی به روش خاص خود آن‌ها را ترسیم می‌کند. از این نکته غافل مانده‌اند که پدیدهٔ ادبی، نه در درون عرصه‌های فرومانده در ویژگی خاص خود، بلکه در گذرگاه مرز مشترک میان عرصه‌های متفاوت است که پرشورترین و بارآورترین زندگی‌ها را تجربه می‌کند. در پژوهش ما رسم بر آن است که مختصات دورانی که پدیده‌های ادبی موضوع تحقیق به آن تعلق دارند، مبنا قرار گیرد بی‌آن‌که در بیشتر موارد این مختصات از مختصاتی که در مورد تاریخ عمومی کاربرد دارند، متمایز شوند و بدون این‌که به کوچک‌ترین تحلیل خاص و متمایزی از عرصهٔ فرهنگی یا از کنش متقابل آن با ادبیات پرداخته شود. این تحلیل‌ها به علاوه، نشان‌دهندهٔ فقدان کامل روش‌شناسی هستند. آن‌چه حیات ادبی یک دوران نامیده می‌شود و بررسی آن بدون ارجاع به بررسی فرهنگ صورت می‌پذیرد، درواقع به مبارزهٔ سطحیِ گرایش‌های ادبی منحصر می‌شود و در مورد دوران جدید (به‌ویژه قرن

نوزدهم) نیز این فرایند به بازی‌های لفظی مجلات و روزنامه‌هایی محدود می‌گردد که تأثیری چشمگیر بر ادبیات زمانه نداشته‌اند. تأثیر گسترده و شدیدی که فرهنگ (و به طور عمده، فرهنگ قشرهای پایینی و مردمی) می‌گذارد و آثار یک نویسنده را تعیین می‌کند، ناپژوهیده می‌ماند و بیشتر اوقات به کلی نادیده گرفته می‌شود. چنین روشی از دستیابی به ژرفای آثار بزرگ جلوگیری می‌کند. ادبیات به بازیچه‌ای بی‌اهمیت بدل می‌شود.

وظیفه‌ای که از آن سخن می‌گوییم ـ همراه با مسائل پیوسته به آن (مسائل مرزهای یک دوران که به صورت مجموعه‌ای فرهنگی در نظر گرفته شده است، مسئلهٔ نوع‌شناسی فرهنگ‌ها) ـ هنگامی با تمام پیچیدگی خود نمودار گشت که موضوع ادبیات باروک در کشورهای اسلاو مطرح شد، به ویژه هنگام مجادله بر سر رنسانس و اومانیسم در کشورهای شرق ـ مجادله‌ای که از خصلت امروزین آن ذره‌ای کاسته نشده است. در این هنگام بود که ضرورت بررسی ژرف‌تر دربارهٔ پیوندهای جدایی‌ناپذیری که ادبیات را به فرهنگ یک دوران متصل می‌سازند، با حدت و شدت تمام احساس شد.

آثاری که به سبب کیفیت ارزشمندشان به آن‌ها اشاره کردم و در طی سالیان اخیر منتشر شده‌اند (آثار کنراد، لیخاچف، لوتمان و مکتب او) با وجودی که چه بسا اصول روش‌شناختی بسیار متفاوتی داشته باشند، همگی نشان‌دهندهٔ توجهی پیگیر و مشترک به جدانکردن ادبیات از فرهنگ و به تلاش برای درک پدیدهٔ ادبی در تمایزمندی آن، در درون مجموعهٔ فرهنگ یک دوران است. ناگفته نماند که چون ادبیات پدیده‌ای بسیار پیچیده و پژوهش در این عرصه، علمی بسیار جوان است نمی‌توان هیچ روشی را به عنوان روشی معجزه‌گر به کار بست و برتر دانست. تنوع روش‌ها، موجه و حتا ناگزیر است البته به شرط آن‌که این روش‌ها جدی باشند و جنبه‌های جدیدی را در پدیدهٔ ادبیِ موضوع بررسی کشف کنند و به درک ژرف‌تر آن یاری رسانند.

بررسی ادبیات، مستقل از مجموعهٔ فرهنگی یک دوران هیچ خوشایند نیست اما از آن هم زیان‌بارتر محبوس‌کردن ادبیات در چارچوب صرف دوران آفرینشش، در چیزی است که می‌توان همروزگاریِ آن نامید. گرایش ما به آن

است که نویسنده و آثارش را با توجه به روزگار خود او و گذشتهٔ بی‌واسطه‌اش (معمولاً در محدودهٔ آن‌چه ما زمانهٔ هرکس می‌نامیم) تشریح کنیم. از فراتر رفتن از زمانه و جدا شدن از پدیدهٔ موضوع بررسی وحشت داریم. حال آن‌که سرچشمه‌های اثر در گذشته‌ای دور قرار دارند. زایش آثار عظیم ادبیات به قرن‌ها زمان نیاز دارد و هنگامی که آن‌ها پدیدار می‌شوند ما فقط میوه‌ای رسیده را که حاصل فرایند بارداری آهسته و پیچیده است جمع‌آوری می‌کنیم. بسنده‌کردن به درک و تشریح اثر بر مبنای اوضاع زمانه‌اش، بر مبنای اوضاع دورهٔ بی‌واسطه پیدایشش در حکم آن است که راه دستیابی به ژرفاهای ***معنای*** آن را برای همیشه بر روی خود ببندیم. علاوه بر این، محبوس ساختن اثر در زمانه‌اش، درک زندگی آیندهٔ آن را در قرن‌های آتی ناممکن می‌سازد ـ زندگی‌ای که شگفت‌انگیز و معمایی است. اثر، مرزهای زمانهٔ خود را درهم می‌شکند و زندگی‌ای به درازای قرن‌ها می‌یابد، به عبارت دیگر دوران حیاتش به زمانهٔ هم‌روزگارش محدود نمی‌شود و ***زمانمندی گسترده*** را دربر می‌گیرد و در این میان چه بسا در مواردی بسیار این زندگی در زمانمندی گسترده (این امر همواره در مورد آثار عظیم صادق است) بسیار پرشورتر و پربارتر از دوران هم‌روزگارش باشد. به بیانی بسیار کلی، اگر می‌بایست معنای اثری را به نقشی محدود سازیم که به عنوان مثال در مبارزه با سرف‌داری ایفا کرده است (این شیوهٔ نگرش در کتاب‌های دبیرستانی رایج است) این اثر پس از محو سرف‌داری و بازمانده‌های آن باید هر معنایی را از دست بدهد. اما اثر، بیشتر اوقات در سیر زمان معنایی بیشتر پیدا می‌کند، به عبارت دیگر در ***زمانمندی گسترده*** جای می‌گیرد. هیچ اثری نمی‌تواند در قرن‌های آتی زنده باشد مگر این‌که از قرن‌های گذشته تغذیه کرده باشد. اگر اثری ***به تمامی*** در امروز زاده شده باشد (در زمانهٔ هم‌روزگار خویش) اگر گذشته را تداوم ندهد و پیوستگی ذاتی با آن نداشته باشد نمی‌تواند در آینده زنده باشد. هر آن‌چه صرفاً به حال تعلق دارد همراه با آن از میان می‌رود.

زندگی‌ای که یک اثر بزرگ در قرن‌های دور و نزدیک آتی از سر می‌گذراند، همان‌گونه که گفتم شگفت‌انگیز و معمایی است. اثر در زندگی خود از معنا و مفهوم‌های جدیدی برخوردار می‌گردد؛ گویی اثر از خود، از آن‌چه در دورهٔ

آفرینش خویش بوده، فراتر می‌رود. می‌توان گفت که نـه خـود شکسـپیر و نـه همروزگاران او، آن «شکسپیر بزرگی» را که ما امروزه می‌شناسیم، نمی‌شناختند. جای دادن شکسپیرِ ما در دورهٔ الیزابتی کاری ناممکن است. بلینسکی در روزگار خود می‌گفت که هر دورانی همواره در آثـار بـزرگ زمـان گـذشته چـیزی تـازه می‌یابد. این گفته به چه معناست؟ آیا ما به آثار کسـی مـثل شکسـپیر چـیزی می‌افزاییم؟ آیا در این آثار چیزی می‌گذاریم که قبلاً در آن‌ها نبوده است؟ آن‌ها را مدرن می‌سازیم؟ آن‌ها را تحریف می‌کنیم؟ مدرن‌سازی و تحریف همیشه انجام شده است و باز هم انجام خواهد شد. عظمت یافتن شکسـپیر ربـطی بـه ایـن مسائل ندارد. او بر اثر چیزی عظمت یافته که درواقع در آثارش وجود داشته و دارد اما نه خود او و نه همروزگارانش قادر نبودند در زمینهٔ فرهنگی آن زمان، به روشنی مشاهده و ارزیابی‌اش کنند.

جلوه‌های معنا ممکن است به شکلی نهفته، به صورت بالقوه وجود داشته باشند و آشکار نگردند مگر در زمینه‌ای که در دل فـرهنگ دوران‌هـای بـعدی، کشف آن‌ها را امکان‌پذیر خواهد ساخت. گنجینه‌های معنایی کـه شکسـپیر در آثارش نهاده در طی قرن‌ها و بلکه هزاره‌ها، تدوین و انباشت شده‌اند. آن‌هـا در زبان نهفته بودند ـ و نه فقط در زبان نوشتاری بلکه همچنین در آن اجزایی از زبان مردمی که پیش از شکسپیر به ادبیات راه نیافته است ـ در مجموعهٔ گـوناگـون نوع‌ها و شکل‌های ارتباط کلامی، در صورت‌های نیرومند فرهنگ مردمی (به طور عمده در شکل کارناوالی آن) که در طی هزاران سال در انـواع صـحنه‌های نمایشی (تعزیه‌ها، دلقک‌بازی‌ها و جز آن) در قالب موضوعاتی شکـل گـرفته بودند که به عهد باستان پیش از تاریخ برمی‌گردند، و سرانجام در صـورت‌های اندیشه. شکسپیر مانند هر هنرمندی آثار خویش را بر مبنای صورت‌های سرشار از معنا، انباشته از معنا خلق می‌کرد و نه بر اساس عناصر مرده و قالب‌های حاضر و آماده. اما حتا قالب هم صورت مکانیِ مشخصی دارد و درنتیجه در دست‌های سازنده‌اش بیانگر چیزی معین است.

همانا انواع هستند که معنایی ویژه دارند. انواع (اعم از انواع ادبی یا زبانی) در طی قرن‌هایی که موجودیتشان دوام می‌یابد، صورت‌های جهان‌نگری و اندیشه

را در خود جمع می‌کنند. نویسندهٔ حرفه‌ای از نوع همانند کلیشهٔ بیرونی استفاده می‌کند اما هنرمند بزرگ، امکان‌های معنایی نهفته در آن را کشف می‌کند. شکسپیر گنجینه‌های عظیم یک معنای بالقوه را به کار گرفته و آن‌ها را در آثار خویش جای داده است، معنایی که در زمان خود او، کشف یا درک تمامیت آن، امکان‌ناپذیر بوده است. نویسنده و همروزگارانش، پیش از هر چیز، نزدیک‌ترین امور به وضعیت زمان خود را مشاهده، درک و ارزیابی می‌کنند. نویسنده اسیر زمانه و عصر خویش است. زمان‌هایی که پس از حیات نویسنده فرا می‌رسند او را از چنگ این اسارت رها می‌سازند و رسالت علم ادبیات نیز کمک به این رهاسازی است.

از آن‌چه گفته شد نباید نتیجه گرفت که می‌توان دورهٔ همروزگار نویسنده را نادیده گرفت و آثار او را به گذشته پرتاب کرد یا در آینده فرا افکند. زمان معاصر تمام اهمیت خود را که از برخی جهات نقش تعیین‌کننده دارد، حفظ می‌کند. تحلیل علمی فقط بر مبنای این زمان امکان‌پذیر می‌شود و در پیشرفت‌های بعدی خود باید همواره برای تحقیق و تأیید به آن رجوع کند. معنای اثر ادبی، همان‌گونه که پیشتر گفته شده به طور عمده از رهگذر تمایزیابی در درون مجموعهٔ فرهنگی زمانهٔ پیدایش آن آشکار می‌شود، اما هیچ امری، محبوس ساختن آن را در این زمانه مجاز نمی‌دارد: تمامیت معنای اثر آشکار نمی‌گردد مگر در ***زمانمندی گسترده***.

همچنین نباید فرهنگ یک دوره را ـ حتا اگر به گذشته‌ای دور تعلق داشته باشد ـ مانند چیزی تمام شده، به کلی به پایان رسیده، از آنِ گذشته‌ای دور و برگشت‌ناپذیر و مرده، در خودش محبوس ساخت. اندیشه‌های اشپنگلر فرهنگ یک دوره را به صورت دایره‌ای بسته درنظر می‌آورد. ولی مجموعهٔ یک فرهنگ معین، مجموعه‌ای ***باز*** است.

هر یک از این مجموعه‌ها (به عنوان مثال، عهد باستان) بی‌آن‌که ذره‌ای از اصالت خود را از دست بدهد، (به صورت غیرمستقیم هم که شده) در درون فرایند یکتایِ پرورش فرهنگ نوع بشر جای می‌گیرد. هر فرهنگی امکان‌های معنایی بی‌شماری را که در طی حیات تاریخی این فرهنگ کشف، روشن یا

بهره‌برداری نشده‌اند، دربر دارد. عهد باستان از خودش، از آن عهد باستانی که ما امروزه می‌شناسیم، هیچ شناختی نداشت. بچه مدرسه‌ای‌ها لطیفه‌ای دارند که می‌گوید: یونانیان باستان در مورد خودشان از اصل مسئله غافل بودند ـ آنان نمی‌دانستند که یونانیان ***باستان*** بوده‌اند و هیچ‌وقت خود را این‌گونه نمی‌نامیدند. و تردیدی نیست که آن فاصلهٔ زمانی که یونانیان را به یونانیان ***باستان*** بدل کرده، معنایِ دگرگون‌سازِ مهمی داشته است ـ این فاصله با کشف ارزش‌های همواره جدید معنایی مشخص می‌شود که یونانیان آن‌ها را نمی‌شناختند، هرچند خود، آفرینندهٔشان بودند. شکسپیر با تحلیل عالی فرهنگ باستان، ژرفاهای جدید معنایی در آن کشف کرده است. البته وی چیزهایی به آن‌ها افزوده اما این افزوده‌ها برای به دست آوردن مجموعه‌ای منسجم‌تر و کامل‌تر بوده و او کاری مهم را به خوبی به انجام رسانیده است: رهاسازی عهد باستان از اسارت زمانهٔ خود.

باید خاطرنشان سازیم که در این‌جا لایه‌های ژرفی که فرهنگ‌های دوران‌های گذشته، معنا را در آن‌ها نهاده‌اند موردنظرند و نه گسترش شناخت پدیداری و مادی که می‌توانیم در پرتو دستاوردهای پیاپی حاصل از حفاری‌های باستان‌شناختی، کشف متون جدید، تکامل روش‌های رمزخوانی آن‌ها و بازسازی متون و غیره کسب کنیم. همهٔ این عوامل تکیه‌گاه‌های مادی جدید برای معنا، و به تعبیری کالبد معنا هستند. با این‌همه در عرصهٔ فرهنگ، مرزی مطلق میان کالبد و معنا وجود ندارد: فرهنگ بر مبنای عناصر مرده ساخته نمی‌شود و قالب معمولی نیز همان‌گونه که گفته شد، در دست‌های سازندهٔ آن از رهگذر شکل خاص خود چیزی را بیان می‌کند. به همین سبب کشف تکیه‌گاه‌های مادی جدید برای معنا، اصلاحاتی در برداشت‌های ما از معنا وارد می‌سازد و حتا ممکن است که به بازسازی این برداشت‌ها بینجامد.

اندیشه‌ای وجود دارد که جان سختی می‌کند اما محدود، و درنتیجه غلط است. بر اساس این اندیشه برای درک بهتر فرهنگ بیگانه باید به آن نقل‌مکان کرد و ضمن از یاد بردن فرهنگ خود، جهان را از خلال نگاه این فرهنگ بیگانه نگریست. این اندیشه همان‌گونه که پیشتر گفته شد، محدود است. این‌که باید در

فرهنگ بیگانه جای گرفت و جهان را از خلال نگاه آن مشاهده کرد، قبول! این مرحله‌ای ناگزیر در فرایند درک فرهنگ است. اما اگر درک بایستی به همین مرحله خلاصه شود هیچ چیزی جز نسخه بدل فرهنگ موردنظر عرضه نمی‌کرد و کوچک‌ترین نوآوری یا غنایی دربر نداشت. **دریافت فعال**، از خویشتن خویش، از جایگاه خود در زمان، از فرهنگ خود دست بر نمی‌دارد و هیچ‌چیزی را فراموش نمی‌کند. درکار دریافت، نکتهٔ مهم برای **دریابنده**، **برون‌بودگی** خاص او در زمان، در مکان و در فرهنگ است ـ برون بودگی او نسبت به چیزی که خواهان درک آن است. درست مثل **جلوهٔ بیرونی** انسان که خود او نمی‌تواند تمامیت آن را مشاهده کند یا به اندیشه درآورد و آینه و عکسی هم نیست که به او در این کار کمک کند. جلوهٔ بیرونی ما را فقط **یکی دیگر** می‌تواند بر اساس برون‌بودگی خود و بدین‌سبب که **دیگری** است، ضبط و درک کند.

در عرصهٔ فرهنگ، برون‌بودگی نیرومندترین محرک درک است. فرهنگ بیگانه کمال و ژرفای خود را فقط در نگاه فرهنگی **دیگر** آشکار می‌سازد. (و تازه تمامیت کمال خود را عرضه نمی‌کند، زیراکه فرهنگ‌های دیگری خواهند آمد که دید و درکشان بیشتر خواهد بود). ژرفای یک معنا در برخورد و تماس با معنایی دیگر، با معنایی بیگانه آشکار می‌شود: میان آن دوگویی مکالمه‌ای برقرار می‌شود که بر سرشت بسته و تک‌دلالتیِ ذاتیِ معنا و فرهنگِ منزوی و منفرد چیره می‌گردد. ما برای فرهنگ بیگانه پرسش‌هایی جدید مطرح می‌سازیم که خود از خویشتن نپرسیده است. در دل این فرهنگ به جستجوی پاسخی بر این پرسش‌ها که از آنِ ما هستند، برمی‌آییم و فرهنگ بیگانه به ما پاسخ می‌دهد و جلوه‌های تازهٔ خود و ژرفاهای جدید معنایی خویش را بر ما آشکار می‌سازد. اگر ما پرسش‌های خاص خود را مطرح نسازیم، خویشتن را از درک فعال هر آن‌چه دیگری و بیگانه است جدا می‌کنیم (البته پرسش‌های جدی و راستین موردنظر است).

برخورد مکالمه‌ای دو فرهنگ به آمیزش و درهم‌آمیزی آن‌ها نمی‌انجامد ـ هر یک از آن‌ها وحدت و تمامیتِ باز خود را حفظ می‌کند ولی آن‌ها به غنای متقابل همدیگر یاری می‌رسانند.

دربارهٔ تحول آتی علم ادبیات در کشور ما من بر این نظرم که چشم‌اندازهای این تحول سراپا امیدبخش‌اند زیراکه ما امکاناتی گسترده در اختیار داریم. کمبود ما همانا جسارت علمی پژوهشگر است که بی‌آن، تصور دستیابی به قله‌ها یا رسوخ به ژرفاها به کلی بیهوده خواهد بود.

۴

میخاییل باختین

گزیده‌ای از (یادداشت‌های ۱۹۷۰ ـ ۱۹۷۱)

تک‌نواختی ناپذیرفتنی (امر جدی). فرهنگ چندنواختی. حوزه‌های نواخت جدی. طنز به‌عنوان صورت بی‌زبانی. طنز (و خنده) به چیرگی بر اوضاع، به تسلط بر آن‌ها یاری می‌رسانند. فقط فرهنگ‌های جزمی و استبدادی به‌طور یکجانبه جدی هستند. خشونت، خنده را نمی‌شناسد. تحلیل شخصیت عبوس و جدی (ترس یا هشدار). تخلیل شخصیت خنده‌رو... لحن جدی وضعیت‌های چاره‌ناپذیر را دشوارتر می سازد، خنده بر فراز آن‌ها قرار می‌گیرد. خنده راه انسان را سد نمی‌کند، آدمی را آزاد می سازد.

سرشت اجتماعی و همسرایانهٔ خنده، گرایش آن به جمع، به امرعام و جهانگستر. درهای خنده به روی همگان باز است. خشم و غضب و نفرت احساس‌های یکجانبه‌اند: کسی راکه بر وی خشم گرفته می شود، طرد می‌کنند وخشم متقابل برمی‌انگیزند؛ این احساس‌ها باعث جدایی هستند. خنده فقط و فقط به‌کار متحد ساختن می‌آید، نمی‌تواند باعث جدایی شود. خنده می‌تواند با ژرف‌ترین احساسات باطنی همگام شود (استرن، ژان پل و دیگران) خنده و جشن. فرهنگ روزهای عادی. خنده و سلطهٔ غایتمندی‌ها. هر آنچه به‌راستی

عظیم است باید عنصری از خنده دربر داشته باشد وگرنه تهدیدآمیز، ترسناک یا پرتکلف و در هر حال، محدود می‌شود. خنده چراغ سبز می‌دهد و راهگشاست.

خندهٔ شادی‌آور، گشاده و پذیرا. خندهٔ بسته و سراپا منفی هجو. هجو خنده‌ای شادمانه نیست. خندهٔ کسی مثل گوگول شادی‌آور است. خنده و آزادی، خنده و برابری. خنده موجب نزدیکی و صمیمیت می‌شود. خنده و جشن، فرمایشی نیستند. جشن همیشه اصیل یا بی‌اصل است.

در فرهنگ‌های چندنواختی، نواخت خود امر جدی هم طنینی متفاوت می‌یابد: از بازتاب‌های خاص نواخت خنده بهره‌مند می‌شود و انحصارگری و برتری خود را از دست می‌دهد و با لحن خنده تکمیل می گردد.

* * *

نخست نوعی مرزبندی آشتی‌جویانه، سپس همکاری‌گری، به‌جای صحّه‌گذاری بر کشف (اثباتی) نسبیت (حقیقت نسبی) موضع و نظرگاه خاص خود، ما به رد مطلق و نابودی حریف ، به نابودی کامل دیدگاه دیگری گرایش داریم ـ و تمام نیروی خود را صرف همین کار می کنیم.

هیچ نظرگاه علمی (اگر شارلاتان بازی نباشد) به شکل اولیهٔ خود ، تغییرناپذیر باقی نمی‌ماند. هیچ دورانی یافت نمی‌شود که در آن، در عرصهٔ علوم فقط یک نظرگاه وجود داشته باشد (نظرگاه مسلط همواره وجود داشته و دارد). این به التقاطی‌گری ربطی ندارد: ذوب و آمیختگی تمام نظرگاه‌ها در نظرگاهی واحد، برای علم کشنده خواهد بود (البته اگر علم مردنی باشد). مرزبندی‌ها هر اندازه دقیق و مشخص باشند، چیزی از دست نمی‌دهند، اما باید آشتی‌جویانه باشند. به دور از جدال‌های مساحت‌سنجانه. همکاری‌گری. شناسایی مناطق مرزی (در همین مناطق است که به‌ناگهان، گرایش‌ها و رشته‌های جدید نمودار می‌شوند).

* * *

تنگی و محدودیت افق‌های تاریخی علم ادبیات ما. اغلب در نزدیک‌ترین دوران به زمان حال جا خوش می‌کنیم. ابهام (روش‌شناختی) در تعریف خود مقولهٔ دوران. آن را بر مبنای زمانهٔ همروزگار و گذشتهٔ بی‌واسطه (در محدودهٔ «دورهٔ

خاص») تبیین می‌کنیم. در همان گام نخست، پدیدهٔ تمام شده و کامل مطرح می‌شود. در عهد باستان نیز پدیده تمام شده و کامل، برجسته می‌گردد و نه رویش و تحول. جوانه‌های پیش ـ ادبیِ ادبیات (در زبان و مراسم آیینی) بررسی نمی‌شود. فهم محدود («فهم ویژه‌سازانه و محدودنگرانهٔ») ویژگی. ممکن و ضروری. احتمال کمی دارد که بتوان در علوم انسانی از **ضرورت** یاری گرفت. علم در این عرصه‌ها نمی‌تواند جز به کشف ***ممکن‌ها*** و تحقق یکی از آن‌ها امید بندد. بازآفریدنی و بازنیافریدنی. [هر واحد سخن را باید در دو سطح بررسی کرد: سطح بازآفریدنیِ زبان، و سطح بازنیافریدنی گزاره].

نظریات ورنادسکی دربارهٔ پرورش تاریخی آهسته و دیرپای مقوله‌های بنیادی (نه فقط در علوم بلکه در هنرها نیز هم). ادبیات در دورهٔ تاریخی خاص خود، با پدیدهٔ تمام شده روبه‌رو گشته: همه چیز ـ زبان‌ها و شکل‌های بنیادی نگرش و اندیشه ـ حاضر و آماده بوده است. اما این شکل‌ها همواره تحول می‌یابند ـ هرچند به‌آهستگی (در محدودهٔ یک دوران، و خوشا هوشمندی که سیر تحول آن‌ها را دنبال کند). پیوند بررسی ادبیات و فرهنگ (در نظر گرفتن فرهنگ نه مانند حاصل جمع پدیده‌ها بلکه به‌صورت مجموعهٔ [اندام‌وار]). نقطهٔ قوت وسلوفسکی (در نشانه‌شناسی) در همین امر نهفته است. ادبیات بخشی جدایی‌ناپذیر از مجموعهٔ فرهنگی است. جدا ساختن ادبیات از بقیهٔ فرهنگ و پیوند دادن مستقیم آن (از فراسوی فرهنگ) به عوامل اقتصادی ـ اجتماعی و دیگر عوامل امکان‌ناپذیر است. این عوامل بر فرهنگ در مجموع آن تأثیر می‌گذارند و فقط از رهگذر و همگام با فرهنگ است که بر ادبیات تأثیر می‌گذارند. زندگی ادبی بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی فرهنگی است.

در جهان بی‌پایان ادبیات، علم (و آگاهی فرهنگیِ) قرن نوزدهم دنیایی بسیار کوچک را مجزا ساخته است (بگذریم که همین دنیا را نیز ما باز هم محدودتر ساخته‌ایم). شرق تقریباً در آن جایی ندارد. دنیای فرهنگ و ادبیات در گوهر خود به بی‌کرانی جهان است. ما از گستردگی جغرافیایی آن سخن نمی‌گوییم (در این مورد، محدود است) بلکه ژرفاهای معنایی آن را از در نظر داریم که به بی‌انتهایی ژرفاهای ماده هستند. تنوع بی‌پایان نظرپروری، تصویر، ترکیب تصویری معنا،

ماده و برداشت ما از آن‌ها و غیره. ما همهٔ این‌ها را با نحوهٔ گزینش خود و با مدرن‌سازی گزیده‌هایمان سخت محدود کرده‌ایم. ما گذشته را خوار می‌سازیم بی‌آن‌که از آن توشه برگیریم و غنی شویم.

شاهراه‌های بزرگ تحول در ادبیات که پیدایش این یا آن نویسنده، این یا آن گرایش را در طی قرن‌های متعدد (و در میان خلق‌های متعدد) تدارک دیده‌اند.

آن‌چه ما می‌شناسیم، نویسنده، جهان‌نگری او و هم‌روزگاری وی است. ***اوگن اونگین*** در طول هفت سال نوشته شده است. این درست، ولی چیزی که آن را تدارک دیده و امکان‌پذیر ساخته، قرن‌ها (و شاید هم هزاران سال) بوده است. در میان پدیده‌های بزرگی که نشان‌دهندهٔ واقعیت ادبی هستند ما هنوز حتا از ارزیابی درست نوع ادبی نیز دور هستیم.



دریافتن متن همان‌گونه که خود نویسنده‌اش آن را درمی‌یافته است. اما دریافت می‌تواند (و باید) از آن برتر باشد. یک اثر پر توان و ژرف، از جهات بسیاری، ناخودآگاه و حامل مجموعه‌ای از معناهاست. کار دریافت آن است که این اثر به آگاهی آراسته می‌گردد و چندگانگی معنای خود را آشکار می‌سازد. دریافت، متن را تکمیل می‌کند: نقشی فعال و آفرینشگر دارد. دریافت آفرینشگرانه، کار سازنده و آفرینندهٔ اثر را تداوم می‌بخشد و بر غنای هنری بشر می‌افزاید. هم ـ آفرینشگریِ در***یابنده***.

دریافت و داوری ارزشی. دریافتن بدون داوری ناممکن است. این دو کار، جدایی‌ناپذیرند: همزمان صورت می‌گیرند و عملی فراگیر را می‌سازند. ما با جهان‌نگری‌ای که پیشتر به دست آورده‌ایم، بر مبنای دیدگاهی معین به بررسی اثر می‌پردازیم. این وضعیت تا حدی، داوری را معین می‌سازد بی‌آن‌که تغییرناپذیر بماند: این وضعیت تابع تأثیر اثر است که همیشه چیزی نو با خود می‌آورد. فقط در حالت‌های سکون جزم‌اندیشانه است که اثر هیچ چیز نوی را آشکار نمی‌سازد (جزم‌اندیشان به پیمودن راه پیموده بسنده می‌کنند، آنان از بهره‌گیری و نوآوری و توانگری ناتوانند). دریافت نباید امکان دگرگونی در دیدگاه ما و حتا کنارگذاشتن آن را نفی کند. بنابراین، عمل دریافت مستلزم پیکاری است

که موضوع آن، دگرگونی و توانگری متقابل است.

برخورد با آن‌چه بزرگ است، به‌مثابهٔ برخورد با آن‌چه تعیین‌کننده، الزام‌آور و درگیرساز است، مرحلهٔ عالی دریافت را می‌سازد.

برخورد و ارتباط در آثار یاسپرس.

موافقت/ مخالفت فعال (اگر جزم‌اندیشانه، پیشاپیش تعیین شده نباشد) دریافت را برمی‌انگیزاند و ژرفا می‌بخشد، به کلام دیگری استواری و استقلالی گسترده‌تر می‌دهد، انحلال و آشفتگی متقابل را از میان برمی‌دارد. جدایی آشکار میان دو آگاهی، رویارویی و به هم پیوستگی آن‌ها.

دریافت عناصر بازآفریدنی و کل بازنیافریدنی. بازشناسی و یافتن عامل تازه، ناشناخته. هر دو این جنبه‌ها (بازشناسی عامل بازآفریدنی و کشف عامل بازنیافریدنی) باید در عمل زنده دریافت به‌نحوی جدایی‌ناپذیر درهم آمیزند: درواقع جنبهٔ بازنیافریدنی یک کل در هر یک از عناصر بازآفریدنی سازندهٔ کل بازتاب می‌یابد (و شاید دربارهٔ این کل بتوان گفت که به‌طرزی بازنیافرین، بازنیافریدنی است). اگر صرفاً در پی بازشناسی باشیم و فقط و فقط امر شناخته شده (آن‌چه پیشتر روی داده) را بجوییم از آشکارشدن امر تازه (امری که نقش اساسی دارد و مجموعه‌ای بازنیافریدنی است) جلوگیری می‌کنیم. روش‌های تشریح و تفسیر در بیشتر موارد به آشکارکردن امر بازآفریدنی، به بازشناسی شناخته شده‌های پیشین محدود می‌شوند حال آن‌که عامل جدید، اگر هم زمانی دیده شود، جز به‌صورتی انتزاعی و رنگ‌باخته نخواهد بود و تردیدی نیست که در این صورت، شخصیت فردی آفریننده (گوینده) را به‌تمامی از میان برمی‌دارد. در آگاهی [منفعل و] پذیرنده‌ای که نمی‌تواند در آگاهی دیگری، جز آگاهی خود را ببیند و دریابد و از هیچ چیز غنی نمی‌شود، عامل بازآفریدنی و عامل بازشناخته به‌طور کامل خود را تحلیل می‌برند و نابود می‌سازند. این نوع آگاهی در دیگری جز خود را باز نمی‌شناسد.



در مرحلهٔ اول باید اثر را همان‌گونه دریافت که خود نویسندهٔ آن درمی‌یافته است، در چارچوب محدودیت‌های دریافتی که خاص او بوده است. انجام این

کار دشوار است و بهره‌گیری از مصالحی چشمگیر را نیز لازم دارد.

در مرحلهٔ دوم باید از برون‌بودگی زمانی و فرهنگی بهره‌مند شد و اثر را در زمینهٔ خاص [زمانی و فرهنگیِ] خود گنجاند (زمینه‌ای که برای نویسندهٔ اثر بیگانه است).

* * *

من چیزی را **معنا** می‌نامم که **پاسخی** به یک پرسش است. آن‌چه پاسخ‌گوی هیچ پرسشی نیست، معنایی ندارد.

* * *

نه فقط فردیت یگانه و بازنیافریدنی، بلکه اصل علیت فردیت یافته را نیز می‌توان دریافت. مسئلهٔ گوینده (انسان، فاعل سخن‌گو، گویندهٔ گزاره‌ها و...) زبان‌شناسی فقط نظام زبان و متن را می‌شناسد. در صورتی که هر گزاره‌ای (حتا عبارت قالبی ادب و احترام) شکل معینی از گوینده (و مخاطب) را داراست.

* * *

[...] کلامی وجود ندارد که از گوینده، موقعیت او و رابطه‌اش با شنونده، و از موقعیتی که هر سهٔ آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد (کلام رهبر، کشیش و جز آن) جدا باشد. کلام انسان در زندگی شخصی. شاعر. نثرنویس. «نویسنده». نحوهٔ بیان پیامبر، رهبر، ارباب، قاضی، دادستان (اتهام) وکیل (دفاع). شهروند. روزنامه‌نگار. مادیت ناب کلام علمی.

* * *

در منازعهٔ بلاغی و خطابی، هدف چیرگی بر رقیب است نه نزدیکی به حقیقت. این شکل فرودست بلاغت است. در شکل‌های برتر آن برای حل مسائلی که پذیرای راه‌حلی تاریخی و گذرا هستند تلاش می‌شود و نه برای حل مسائل بزرگ (در این مورد، بلاغت کاربرد ناپذیر است).

۵

میخاییل باختین

گزیده‌ای از «ملاحظاتی» دربارهٔ دانش‌شناسی علوم‌انسانی

دریافت. تجزیهٔ دریافت به کنش‌های متمایز. در دریافت کارساز، واقعی و مشخص، این کنش‌ها در یک فرایند دریافت واحد به‌نحوی جدایی‌ناپذیر درمی‌آمیزند ـ با این‌همه هر کنش متمایزی از استقلال معنایی آرمانی خاص خود (استقلال محتوای خود) بهره‌مند است و جدایی آن از عمل تجربی واقعی امکان‌پذیر است. (۱) احساسِ روان ـ تن‌شناختی نشانهٔ مادی (واژه، رنگ، شکل مکانی)؛ (۲) بازشناسی نشانه (به عنوان شناخته یا ناشناخته)؛ دریافت دلالت بازآفریدنی (عام) نشانه در زبان؛ (۳) دریافت دلالت آن در زمینهٔ مشخص (زمینهٔ نزدیک و دور)؛ (۴) دریافت مکالمه‌ای فعال (مخالفت ـ موافقت)؛ گنجاندن نشانه در یک زمینهٔ مکالمه‌ای؛ داوری ارزشی، میزان ژرفا و عام‌بودگی آن.

* * *

نویسندهٔ اثر حضور ندارد مگر در ***تمام*** آن. او در عنصری جدا شده از کل، و به‌ویژه در ***محتوای*** اثر که از کل آن جدا شده باشد یافت نمی‌گردد. نویسنده در جایی وجود دارد که محتوا و صورت درهم می‌آمیزند و ما حضور او را پیش از

هر چیز در **صورت** اثر مشاهده می‌کنیم. نقد بنا به عادت نویسنده را در محتوای جدا از کل می‌جوید ـ محتوایی که به‌آسانی به نویسنده، یعنی انسانی متعلق به زمانی معین، زندگی‌نامه‌ای مشخص و جهان‌نگری‌ای معین نسبت داده می‌شود (تصویر نویسنده با تصویر انسان واقعی یکی انگاشته می‌شود).

شخص نویسنده نمی‌تواند به تصویر بدل شود زیرا که خود، آفرینندهٔ تصویرها و نظام تصویرها در اثر است. بنابراین آن‌چه تصویر نویسنده نامیده می‌شود ممکن نیست که یکی از تصویرهای اثر باشد...

* * *

اندیشهٔ جزمی: اندیشه‌ای که مانند ماهی در آکواریوم، به دیواره‌ها و ته آن برمی‌خورد و نه می‌تواند دورتر برود و نه عمیق‌تر.

روشن‌کردن متن نه با دیگر متن‌ها (زمینه‌ها) بلکه با واقعیت چیزهای برون ـ متنی. این کار در تبیینی که بر یک پایهٔ جامعه‌شناختی عامیانه، بر پایه‌ای زندگی‌نامه‌ای یا پایه‌ای علّی (در نظرگاه علوم طبیعی) و نیز بر پایهٔ تاریخمندی شخص‌زدایی شده (تاریخ بی‌نام) انجام می‌گیرد، رواج دارد. دریافت حقیقی در عرصه‌های ادبیات همواره تاریخی و شخص‌مند است. جایگاه و مرزهای امر واقعی.

* * *

دریافت متقابل سده‌ها و هزاره‌ها، خلق‌ها، ملت‌ها و فرهنگ‌ها، وحدت پیچیدهٔ نوع بشر، تمام فرهنگ‌های انسانی (وحدت پیچیدهٔ فرهنگ بشر)، وحدت پیچیدهٔ ادبیات بشر را تضمین می‌کند. تمام این پدیده‌ها آشکار نمی‌گردند مگر در پهنهٔ ***زمانمندی گسترده*** و در آن‌جاست که هر تصویری باید معنا و ارزش خود را بیابد. تحلیل، بنابه‌معمول، در فضای تنگ ***زمانمندی محدود، یعنی*** در همروزگاری، در گذشته بی‌واسطه و در آینده‌ای مفروض و محدود ـ مطلوب یا نامطلوب ـ وول می‌خورد...

* * *

زمینه‌های دریافت. مسئلهٔ ***زمینه‌های دور***. نوشدن بی‌پایان معنا در هر زمینهٔ جدید. ***زمانمندی محدود*** (همروزگاری، گذشتهٔ بی‌واسطه و آیندهٔ پیش‌بینی

شدنی ـ مطلوب) و ***زمانمندی گسترده*** ـ مکالمهٔ بی‌پایان و تمام‌***نشدنی*** که در آن هیچ معنایی نمی‌میرد. عامل زنده در طبیعت (***عامل انداموار***) هر آن‌چه ***غیرانداموار*** است، در فرایند مبادله به درون زندگی کشانده می‌شود (تقابل میان این دو موجود جز در عرصهٔ انتزاع، هنگامی که آن‌ها را می‌گیریم و از زندگی بیرون می‌کشیم امکان‌پذیر نیست).

***

نظر من دربارهٔ فرمالیسم؟ من دریافتی متفاوت از خاص‌بودگی دارم. غفلت از محتوا به «زیبایی‌شناسی مادی (مصالحی)» می‌انجامد (این انتقاد را در سال ۱۹۲۴ از فرمالیسم به عمل آورده‌ام)؛ نه «ساختن»، بلکه آفریدن (یک ماده هیچ‌گاه جز یک «محصول ساخته شده» به دست نمی‌دهد؛ نشناختن تاریخمندی و توالی (برداشتی مکانیکی از توالی). ارزش مثبت فرمالیسم: مسائل جدید و جنبه‌های جدید در هنر؛ امر جدید در مراحل آغازین، در آفرینشگرانه‌ترین مراحل تکامل خود، همواره صورت‌های یکجانبه و افراطی به خود می‌گیرد.

نظر من دربارهٔ ساختگرایی؟ من مخالف حصارکشی و اسارت در درون متن، مخالف مقوله‌های مکانیکی «تقابل»، «رمزبرگردانی» (چندگانگی سبک‌ها در ***اوگن اونگین*** آن‌گونه که لوتمان تفسیر می‌کند و آن‌گونه که من تفسیر می‌کنم) و مخالفت صوری‌سازی و شخص‌زدایی منظم هستم: تمام مناسبات خصلتی منطقی (به معنای وسیع واژه) دارند. من به سهم خود در همه‌چیز ***آواها*** و رابطهٔ مکالمه‌ای آن‌ها را می‌جویم. در مورد اصل تکمیل‌گری نیز آن را به شیوهٔ مکالمه‌ای در نظر می‌گیرم. ارزیابی ارزشمند ساختگرایی. مسئله «صحت» و «ژرفا». رسوخ در چیز (شیء‌وارگی) و ژرفای رسوخ در ***شخص*** (شخص‌باوری).

در ساختگرایی ***فقط یک شخص*** وجود دارد ـ خودِ پژوهشگر. اشیا به ***مفاهیم*** بدل می‌شوند (همراه با درجه‌ای از انتزاع تغییرپذیر)؛ شناساگر نمی‌تواند به مفهوم بدل شود (او خود سخن می‌گوید و پاسخ می‌دهد). معنا، شخص‌باور است؛ همواره پرسشی را دربر دارد ـ به کسی خطاب می‌شود و پاسخی را مفروض می‌دارد، همیشه مستلزم آن است که دو نفر وجود داشته باشند (کمینهٔ مکالمه‌ای) این شخص‌باوری، پدیده‌ای از روان‌شناسی نیست بلکه پدیده‌ای از

معناست.

حرفی وجود ندارد که اولین یا آخرین باشد، و زمینهٔ مکالمه‌ای نیز مرزی ندارد (این زمینه در گذشته‌ای نامحدود و در آینده‌ای بی‌کران محو می‌گردد). خودِ معناهایِ **گذشته** نیز، آن‌هایی که زادهٔ مکالمه با سده‌های گذشته‌اند، هیچ‌گاه ثابت و مستقر (بسته و یک بار برای همیشه تمام شده) نیستند. آن‌ها در جریان مکالمهٔ آتی در آینده همواره دگرگون می‌شوند (نو می‌گردند). در هر مرحله از مکالمه‌ای که جریان دارد، انبوهی بی‌شمار و نامحدود از معناهای فراموش شده یافت می‌شود، اما در یک مرحلهٔ معین در جریان مکالمه، بر اساس سیر تحول آن، معناهایی از نو به یاد می‌آیند و به‌صورتی جدید (در زمینه‌ای جدید) از نو زاده خواهند شد. هیچ‌چیزی نیست که دچار مرگ مطلق شود. هر معنایی روزی نوزایی خود را جشن خواهد گرفت. مسئلهٔ ***زمانمندی گسترده.***

۱. فهرست نوشته‌های باختین و محفل او براساس تاریخ انتشار

(1) M. Bakhtin, « Iskusstvo i otvetstvennost' » (L'art et la responsabilité), in (42) p. 5-6. Publications antérieures: *Den' iskusstva*, 1919; *Voprosy literatury*, 6, 1977.
(2) V. N. Voloshinov, « Recenzija na knigu I. Glebova o Chajkovskom » (compte rendu du livre d'I. Glebov sur Tchaïkovski), *Zapiski peredvizhnogo teatra*, 42, 1922. (D'autres textes de Volochinov, sur Moussorgski et Beethoven, sont publiés dans la revue *Iskusstvo*, à Vitebsk, en 1921.)
(3) M. Bakhtin, « Avtor i geroj v éstetіcheskoj dejatel'nosti » (L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique), in (42), p. 7-180. Publications antérieures partielles: *Voprosy filosofii*, 7, 1977, et *Voprosy literatury*, 12, 1978. Écrit vers 1922-1924.
(4) M. Bakhtin, « Problema soderzhanija, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve » (Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans la création artistique verbale), in (41), p. 6-71. Publication antérieure partielle: *Kontekst 1973*, Moscou, 1974. Écrit en 1924.
(5) M. Bakhtin, « Iz lekcij po istorii russkoj literatury. Vjacheslav Ivanov » (Extraits des conférences sur l'histoire de la littérature russe. Viatcheslav Ivanov), in (42), p. 374-383. Transcription, par R. M. Mirkina, d'un cours professé dans les années vingt, probablement vers 1924.
(6) V. N. Voloshinov, « Po tu storonu social'nogo » (En deçà du social), *Zvezda*, 5, 1925, p. 186-214.
(7) V. N. Voloshinov, « Slovo v zhizni i slovo v poézii » (Le discours dans la vie et le discours en poésie), *Zvezda*, 6, 1926, p. 244-267. Trad. fr. ici-même.
(8) V. N. Voloshinov, *Frejdizm* (Le freudisme), Moscou-Leningrad, 1927.
(9) P. N. Medvedev, « Ocherednye zadachi istoriko-literaturnoj nauki », (Les tâches actuelles de la science historico-littéraire), *Literatura i marksizm*, 3, 1928, p. 65-87.

(10) P. N. Medvedev, *Fromal'nyj metod v literaturovedenii* (La méthode formelle en études littéraires), Leningrad, 1928.
(11) V. N. Voloshinov, « Novejshie techenija lingvisticheskoj mysli na Zapade » (Les courants les plus récents de la pensée linguistique en Occident), *Literatura i marksizm*, 5, 1928.
(12) V. N. Voloshinov, *Marksizm i filosofija jazyka* (Marxisme et philosophie du langage), Leningrad, 1929. Trad. française : M. Bakhtine (V. N. Voloshinov), *le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977.
(13) M. Bakhtin, *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* (Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski), Leningrad, 1929.
(14) M. Bakhtin, « Predislovie » (Préface), in L. N. Tolstoj, *Polnoe sobranie khudozhestvennykh proizvedenij*, t. 11, « Dramaticheskie proizvedenija » (Œuvres dramatiques), Moscou-Leningrad, 1929, p. 3-10.
(15) M. Bakhtin, « Predislovie » (Préface), in L. N. Tolstoj, *Polnoe sobranie khudozhestvennykh proizvedenij*, t. 13, « Voskresenie » (Résurrection), Moscou-Leningrad, 1929, p. 3-20. Trad. française ici-même.
(16) V. N. Voloshinov, « O granicakh poétiki i lingvistiki » (Des frontières entre poétique et linguistique), in *V bor'be za marksizm v literaturnoj nauke*, Leningrad, 1930, p. 203-240. Trad. française ici-même.
(17) V. N. Voloshinov, « Stilistika khudozhestvennoj rechi. 1. Chto takoe jazyk ? » (Stylistique du discours artistique. 1. Qu'est-ce que le langage ?), *Literaturnaja uchëba*, 2, 1930, p. 48-66.
(18) V. N. Voloshinov « Stilistika khudozhestvennoj rechi. 2. Konstrukcija vyskazyvanija » (Stylistique du discours artistique. 2. La structure de l'énoncé), *Literaturnaja uchëba*, 3, 1930, p. 65-87. Trad. française ici-même.
(19) V. N. Voloshinov, « Stilistika khudozhestvennoj rechi. 3. Slovo i ego social'naja funkcija » (Stylistique du discours artistique. 3. Le discours et sa fonction sociale), *Literaturnaja uchëba*, 5, 1930, p. 43-59.
(20) P. N. Medvedev, *Formalizm i formalisty* (Le formalisme et les formalistes), Leningrad, 1934.
(21) M. Bakhtin, « Slovo v romane » (Le discours dans le roman), in (41), p. 72-233. Publication antérieure partielle : *Voprosy literatury*, 6, 1972. Écrit en 1934-1935.
(22) M. Bakhtin, « Roman vospitanija i ego znachenie v istorii realizma » (Le roman d'apprentissage et sa signification dans l'histoire du réalisme) in (42), p. 188-236. Écrit en 1936-1938.
(23) M. Bakhtin, « Formy vremeni i khronotopa v romane » (Les formes du temps et du chronotope dans le roman), in (41), p. 234-407. Publica-

tion antérieure partielle : *Voprosy literatury*, 3, 1974. Écrit en 1937-1938 (sauf pour les « Remarques de conclusion », cf. (39)).

(24) M. Bakhtin, « Iz predystorii romannogo slova » (De la préhistoire du discours romanesque), in (41), p. 408-446. Publications antérieures partielles : *Voprosy literatury*, 8, 1965 ; *Russkaja i zarubezhnaja literatura*, Saransk, 1967. Écrit en 1940.

(25) M. Bakhtin, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa* (L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance), Moscou, 1965. Écrit en 1940 (sauf pour quelques additions). Trad. française : M. Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

(26) M. Bakhtin, « Rable i Gogol' » (Rabelais et Gogol), in (41), p. 484-495. Publication antérieure : *Kontekst 1972*, Moscou, 1973. Écrit en 1940, retouché en 1970.

(27) M. Bakhtin, « Epos i roman » (L'épopée et le roman), in (41), p. 448-483. Publication antérieure : *Voprosy literatury*, 1, 1970. Écrit en 1941.

(28) M. Bakhtin, « K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk » (A propos des fondements philosophiques des sciences humaines), in (42), p. 409-411. Publication antérieure partielle : *Kontekst 1974*, Moscou, 1975. Écrit vers 1941.

(29) M. Bakhtin, « Problema rechevykh zhanrov » (Le problème des genres discursifs), in (42), p. 237-280. Publication antérieure partielle : *Literaturnaja uchëba*, 1, 1978. Écrit en 1952-1953.

(30) M. Bakhtin, « Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza » (Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines. Essai d'analyse philosophique), in (42), p. 281-307. Publication antérieure : *Voprosy literatury*, 10, 1976. Écrit en 1959-1961.

(31) M. Bakhtin, « K pererabotke knigi o Dostoevskom » (Concernant la révision du livre sur Dostoïevski), in (42), p. 308-327. Publication antérieure : *Kontekst 1976*, Moscou, 1977. Écrit en 1961.

(32) M. Bakhtin, *Problemy poétiki Dostoevskogo* (Problèmes de la poétique de Dostoïevski), Moscou, 1963. Deuxième édition modifiée de (13), écrit en 1961-1962. Trad. française : M. Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 ; M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, l'Age d'homme, 1970.

(33) M. Bakhtin, « Pis'mo I. I. Kanaevu o Gëte » (Lettre à I. I. Kanaev sur Goethe), in (42), p. 396. Écrit le 11 octobre 1962.

(34) M. Bakhtin, « Pis'mo I. I. Kanaevu o Gëte » (Lettre à I. I. Kanaev sur Goethe), in (42), p. 396-397. Écrit en janvier 1969.
(35) M. Bakhtin, « Recenzija ma knigu L. E. Pinskogo *Shekspir* » (Compte rendu du livre de L. E. Pinski *Shakespeare*), in (42), p. 411-412. Écrit en 1970.
(36) M. Bakhtin, « Otvet na vopros redakcii *Novogo mira* » (Réponse à la question du comité de rédaction de *Novyj mir*), in (42), p. 328-335. Publication antérieure : *Novyj mir*, 11, 1970.
(37) M. Bakhtin, « O polifonichnosti romanov Dostoevskogo » (De la polyphonie des romans de Dostoïevski), *Rossija/Russia*, 2, 1975, p. 189-198. Publication antérieure en polonais : *Współczesność*, 17-30 octobre 1971. Entretien accordé en 1970 ou 1971.
(38) M. Bakhtin, « Iz zapisej 1970-1971 godov » (Extraits des notes des années 1970-1971), in (42), p. 336-360.
(39) M. Bakhtin, « Zakljuchitel'nye zamechanija » (Remarques de conclusion), in (41), p. 391-407. Conclusion au (23). Écrit en 1973.
(40) M. Bakhtin, « K metodologii gumanitarnykh nauk » (A propos de la méthodologie des sciences humaines), in (42), p. 361-373. Publication antérieure partielle : *Kontekst 1974*, Moscou, 1975. Écrit en 1974.
(41) M. Bakhtin, *Voprosy literatury i éstetiki* (Questions de littérature et d'esthétique), Moscou, 1975. Trad. française : M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
(42) M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Esthétique de la création verbale), Moscou, 1979 (publié par S. G. Bocharov).
(43) « M. M. Bakhtin i M. I. Kagan (po materialam semejnogo arkhiva) » (M. M. Bakhtine et M. I. Kagan, matériaux des archives familiales), *Pamjat'*, 4, 1981 (lettres et documents présentés par K. Nevel'skaja).

۲ـ منابع نوشته‌های این مجموعه

۱ ـ باختین: بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم؛

۲ ـ زندگینامهٔ باختین:

Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin, Le prinipe dialogique*, Seuil, Paris, 1981,PP 7-27.

۳ ـ باختین: پیشگام زبان‌شناسی اجتماعی:

M.Bakhtine (V.N.Voloshinov) *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Trans. M. Yaguello, Minuit, Paris, 1977, PP 7-8.

۴ ـ باختین: بنیانگذار پسا ـ فرمالیسم:

Julia Kristeva, *Litterature et ideologie*, Colloque de Cluny II, avril 1970, PP 24-25.

۵ ـ نقش باختین در گسترش عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات:

Lucien Goldmann, *Marxisme et Sciences humaines*, Gallimard, 1970, PP 88-94.

۶ ـ باختین و جامعه‌شناسی ادبیات:

Jean - Yves Tadié, *La Critique Littérair au xxe Siécle*, Pierre Belfond, paris, 1987, PP. 168-170.

۷ ـ گزینش‌های اساسی باختین:

T.Todorov, *Mikhail Bakhtin, Le Principe Dialogique*... PP. 49-67.

۸ ـ سخن در زندگی و سخن در شعر:

T. Todorov, *Mikail*... PP 181- 217.

۹ ـ دربارهٔ رابطهٔ زیربنا و روبناها:

M. Bakhtine... *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*... PP 35-45.

۱۰ ـ بررسی‌های ادبی امروز؛

۱۱ ـ گزیده‌ای از «یادداشت‌های ۱۹۷۰ ـ ۱۹۷۱»؛

۱۲ ـ گزیده‌ای از «ملاحظاتی دربارهٔ دانش‌شناسی علوم‌انسانی»:

M. Bakhtin, *Esthétique de la Création verbale,* trans. A.Aucouturier, paris, 1984, PP 339-390.

۱۳ ـ فهرست نوشته‌های باختین و محفل او بر اساس تاریخ انتشار آن‌ها:

Todorove, *Mikhail*... PP 173-176.

۳ـ منابع فارسی دربارهٔ باختین

تاکنون هیچ‌یک از آثار باختین به زبان فارسی ترجمه نشده‌است. جامع‌ترین نوشته‌ای که تاکنون در معرفی زندگی و آثار باختین به فارسی منتشر شده، فصل چهارم کتاب ارزشمند *ساختار و تأویل متن* اثر نویسندهٔ فرزانه و دانش‌پرور، بابک احمدی است. در برخی از دیگر نوشته‌ها به باختین اشاراتی شده است که در این جا مهمترین آن‌ها ذکر می‌شود:

۱ ـ بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰، صص ۹۳ ـ ۱۲۱.

۲ ـ باقر شاد، *یک نیمرخ از یک منتقد*، *آدینه*، شمارهٔ ۷۸ ـ ۷۹، نوروز ۷۲، صص ۷۸ ـ ۸۱.

۳ ـ تری ایگلتون، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸، صص ۱۶۰ ـ ۱۶۴.

۴ ـ رامان سلدن، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، صص ۳۱ ـ ۳۹.

۵ ـ کارلوس فوئنتس، *خودم با دیگران*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۲، صص ۱۸۸ ـ ۱۹۰.

۶ ـ فیلیپ تامپسون، *گروتسک در ادبیات*، ترجمهٔ غلامرضا امامی، نشر شیوا، شیراز، ۱۳۶۹، صص ۵۲،۹۵ ـ ۹۶.

۷ ـ میخاییل باختین و زیباشناسی داستایفسکی، ترجمهٔ مظفر خطاوی، *کیهان فرهنگی*، بهمن ۷۱، صص ۶۰ ـ ۶۱.

۸ ـ جانت ولف، *تولید اجتماعی هنر*، ترجمهٔ نیره توکلی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۷، صص ۱۵۸ ـ ۱۶۰.

۴. واژه‌نامهٔ فارسی به فرانسوی

فارسی	Français
آگاهی	conscience
آوا	voix
آوایی	phonique - Phonétique
آهنگ	son - intonation
اجتماعی بودن	sociabilité
اجتماعی کردن	socialisation
احساساتیگری	sentimentalisme
ادراک	compréhension
ارتباط	communication
ارزشگذاری	évaluation
ارزیابی ← ارزشگذاری	
اساسی	fondamental
استعاره	métaphore
افکار رایج	lieux commun
التقاطی‌گری	éclectisme
الگو	modèle
امروزین	actuel
انتزاعی	abstrait
انداموار	orgnique
اندیشه	idée
اندیشه‌های قالبی	stéréotypes
انسان‌شناسی	anthropologie
انسجام	cohésion
انضمامی	concret
انگیزش	motivation
ایدئولوژی‌پرستی	idéologism
ایدئولوژیکی	idéologique
ایدئولوژی‌گری ← ایدئولوژی‌پرستی	
بازآفریدنی	reproductibilité
بازنیافریدنی	non - reproductibilité
بت‌واره‌سازی	fétichisation
بخش‌پذیری	divisibilité
بدعت‌گرانه	hétérodoxe
برابرنهاد	antithèse
برنهاد	thèse
برون‌بودگی	exotopie
برون ـ کلامی	extra - verbale
بُن ـ انگاره	postulat
بوطیقا	poétique
به زبان آوردن	profération
بیان	expression
بی‌کم و کاست	exhaustif
بینا ـ متنی	intertextuelle
پدیدارشناختی	phénoménologique
پیش‌انگاره	présupposé
پیوستگی	cohésion

تاریخمندی historisme
تاریک‌گری obscurantisme
تحریف déformation
تصویر صوتی image sonore
تعارض conflit
تعیین جایگاه localisation
تفکر réflexion
تک‌گویی monologue
تکمیل‌گری complémentarité
تک‌نواختی monotalité
تلفظ articulation
تمامیت totalité
تولید آوا phonation

جامعهٔ خُرد microsociété
جامعه‌شناختی sociologique
جامعه‌شناسی‌گری sociologisme
جناس مقلوب anagramme
جهان‌نگری conception du monde

چندآوا(یی) polyphonique
چندآوایی polyphonie
چندزبانگی plurilinguisme
چندگانگی multiplicité
چندنواختی pluritonalité

حالت geste
حالت و حرکت بدن ← حالت
حسب حال autobiographie
حلولی immanent

خاص‌بودگی spécifisation
خصلت مکالمه‌ای dialogisme
خواندنی lisible
خودآگاهی conscience de soi
خودبنیاد immanent

دانش‌شناختی gnosélogique
دانش‌شناسی épistémologie
درک ← ادراک
درونمایه thématique - thème
درون‌نگری introspection
درونی ← حلولی
دریافت compréhension
perception
دریافت پاسخگویانه compréhension, répondante
دستوری grammaticale
دوگانگی dichotomie

ذهن‌باوری subjectivisme
ذهن و روان psychisme
ذهنی subjectif
رابطهٔ بینا ـ ذهنی intersubjectivité

رابطهٔ متقابل — interrelation
رمز برگردانی — transcodage
روان‌بشر ← ذهن و روان
روان‌شناختی — psychologique
روانگرا — psychologist
روایی — narrative
روش‌شناسی — méthodologie
رهیافت — attitude
ریشخند — raillerie

زبان (به معنای عام) — (le) langage
زبان (به معنای خاص) — (la) langue
زبان‌شناسی — linguistique
زمانمندی — temporalité
زمانی — temporel
زمینه — contexte
زیبایی‌شناسی — esthétique
زیر ـ انواع — sous - genres
زیسته — vécu

ژرف‌اندیشی — reflexion

ساختاری — structurale
ساخت‌بندی — formation
ساختگرایی — structuralisme
سازماندهی — organisation
سبک‌شناختی — stylistique
سبک‌شناسی — (la) stylistique
سخن — discours
سرنمون — archétype
سلسله مراتبی — hiérarchique
سمت‌گیری — orientation

شخص — sujet
شخص‌باوری — personnalisme
شخص‌زدایی — dépersonnalisation
شخص‌زدایی‌شده — dépersonnalisé
شخص‌مند — personnalisé
شخصیت — personnage
شخصیت‌بخشی — personnification
شفاهی — verbale
شکل‌گیری — formation
شناساگر ← شخص
شنونده — auditeur
شیءوارگی — réification

صدا ← آوا
صرفی — morphologique
صناعت ساختمان — architectonique
صوتی — acoustique
صورت — forme
صورتگرا — formaliste
صوری — formel
صوری‌سازی — formalisation

ضمیر ناخودآگاه	inconscient
طرح	schème
طرح و توطئه	intrigue
طنز	ironie
عامل انداموار	(l)'organique
عامیت	généralité
عقیدتی ← ایدئولوژیکی	
علاقه	goût
عین‌باوری	objectivisme
عینی	objectif
عینیت‌یابی	objectivation
غایتمندی	finalité
غیرانداموار	inorganique
فراتر رفتن	dépasser
فراروی	dépassement
فرا ـ زبان‌شناسی	translinguistique
فرایند	processus
کانت‌گرایی	kantisme
کثرت	diversité
کلامی ← شفاهی	
کلیت ← تمامیت	

کمینه	minimum
کنش متقابل	interaction
کنش و واکنش ← کنش متقابل	
گزاره	énoncé
گزاره‌پردازی	énonciation
گفتار	parole
گفت‌وگوکننده	locuteur
گوینده ← گفت‌وگوکننده	
لحن بیان	intonation
ماده	materiau
مایه	intonation
مایه (موسیقی)	tonalité
مباحثه	débat
متن	texte
مجادله ← مباحثه	
محتوا	contenu
مخاطب	interlocuteur
مشخص ← انضمامی	
مصالح	materiaux
مضمون	motif
معنا	signification
معنایی	sémantique
مفهوم ← اندیشه	
مقدماتی	élémentaire

مکانِ زمانمند chronotope
مکانی spatio
منطق چندگونگی hétérologie
منطقه‌بندی ← تعیین جایگاه
موضوع ← درونمایه

ناهمگون hétérogéne
نحوی syntaxique
نشانه‌شناس sémioticien
نشانه‌شناسی sémiotique
نظام فکری système
نظریه théorie
نظریه‌پرداز théoricien
نفس psychisme
نفسانیات ← نفس
نمایش exposition
نواخت (زبان‌شناسی) tonalité
نگرش approche
نوع genre
نوع‌شناختی typologique
نوع‌شناسی typologie
نویسه graphème
نهاد Ça

واژهٔ چندمعنی polysémie
واژه‌شناسی philologie
واقعی ← زیسته

وحدت unité
وصف حال auto - expression

هجو satire
هم ـ آفرینشگرانه cocréatrice
هم‌سخنی interlocution
همسرایی choeur
هم‌صحبت interlocuteur
همکاری‌گری coopérativité
همگرایی convergence
همگنی homogénéité
همنهاد synthèse
هنجار norme
هنر مجلسی art de chambre

یکتاانگاری monisme
یگانگی identité

۵. واژه‌نامهٔ فرانسوی به فارسی

abstrait	انتزاعی
acoustique	صوتی
actuel	امروزین
anagramme	جناس مقلوب
anthropologie	انسان‌شناسی
antithèse	برابرنهاد
approche	نگرش
archétype	سرنمون
architectonique	صناعتِ ساختمان
art de chambre	هنر مجلسی
articulation	تلفظ
attitude	رهیافت
auditeur	شنونده
autobiographie	حسب حال
auto - expression	وصفِ حال
Ça	نهاد
choeur	همسرایی
chronotope	مکانِ زمانمند
cocréatrice	هم ـ آفرینشگرانه
cohésion	انسجام، پیوستگی
communication	ارتباط
complémentarité	تکمیل‌گری
compréhension	ادراک، درک، دریافت
compréhension répodante	دریافتِ پاسخگویانه
concret	انضمامی، مشخص
conception du monde	جهان‌نگری
conflit	تعارض
conscience de soi	خودآگاهی
contenu	محتوا
contexte	زمینه
convergence	همگرایی
coopérativité	همکاری‌گری
débat	مباحثه، مجادله
déformation	تحریف
dépassement	فراروی
dépasser	فراتر رفتن
dépersonnalisation	شخص‌زدایی
dépersonnalisé	شخص‌زدایی شده
dialogisme	خصلت مکالمه‌ای
dichotomie	دوگانگی
discours	سخن
diversité	کثرت
divisibilité	بخش‌پذیری
éclectisme	التقاطی‌گری
élémentaire	مقدماتی
énonciation	

ارتباط گفتاری و کلامی، گزاره‌پردازی

énoncé گزاره

épistémologie دانش‌شناسی

esthétique زیبایی‌شناسی

évaluation ارزشگذاری، ارزیابی

exhaustif بی‌کم و کاست

exotopie برون‌بودگی

exposition نمایش

expression بیان

extra - verbale برون ـ کلامی

fétichisation بت‌واره‌سازی

finalité غایتمندی

fondamental اساسی

formalisation صوری‌سازی

formaliste صورتگرا

formation ساخت‌بندی، شکل‌گیری

forme صورت

formel صوری

généralité عامیت

genre نوع

geste حالت، حالت و حرکت بدن

gnosélogique دانش‌شناختی

goût علاقه

grammaticale دستوری

graphème نویسه

hétérodoxe بدعت‌گرانه

hétérogéne ناهمگون

hétérologie منطق چندگونگی

hiérarchique سلسله‌مراتبی

historisme تاریخمندی

homogénéité همگنی

idée اندیشه، مفهوم

identité یگانگی

idéologique ایدئولوژیکی، عقیدتی

idéologisme ایدئولوژی‌پرستی، ایدئولوژی‌گری

image sonore تصویر صوتی

immanent حلولی، خودبنیاد، درونی

inconscient ضمیر ناخودآگاه

inorganique غیرانداموار

interaction کنش متقابل، کنش و واکنش

interlocuteur مخاطب، همصحبت

interlocution هم‌سخنی

interrlation رابطهٔ متقابل

intersubjectivité رابطهٔ بینا ـ ذهنی

intertextuelle بینا ـ متنی

intonation لحن بیان، مایه

intrigue طرح و توطئه

introspection درون‌نگری

ironie طنز

kantisme کانت‌گرایی

(le) langage زبان (به معنای عام)
(la) langue زبان (به معنای خاص)
lieux commun افکار رایج
linguistique زبان‌شناسی
lisible خواندنی
localisation تعیین جایگاه، منطقه‌بندی
locuteur گفت و گوکننده، گوینده

matériau ماده
matériaux مصالح
métaphore استعاره
méthodologie روش‌شناسی
microsociété جامعهٔ خُرد
minimume کمینه
modèle الگو
monisme یکتاانگاری
monologue تک‌گویی
monotonalité تک‌نواختی
morphologique صرفی
motif مضمون
motivation انگیزش
multiplicité چندگانگی

narrative روایی
non - reproductibilité بازنیافریدنی
norme هنجار

objectif عینی
objectivation عینیت‌یابی
objectivisme عین‌باوری
obscurantisme تاریک‌گری
organique انداموار
(l)'organique عامل انداموار
organisation سازماندهی
orientation سمت‌گیری

parole گفتار
perception دریافت
personnalisé شخص‌مند
personnalisme شخص‌باوری
personnage شخصیت
personnification شخصیت‌بخشی
phénoménologique پدیدارشناختی
philologie واژه‌شناسی
phonation تولید آوا
phonétique آوایی
phonique آوایی
plurilinguisme چندزبانگی
pluritonalité چندنواختی
poétique بوطیقا
polyphonie چندآوایی
polyphonique چندآوا(یی)

polysémie	واژهٔ چندمعنی
postulat	بُن ـ انگاره
présupposé	پیش‌انگاره
processus	فرایند
profération	به زبان آوردن
psychisme	نفس، نفسانیات، ذهن و روان، روان بشر
psychologique	روان‌شناختی
psychologiste	روانگرا
raillerie	ریشخند
réflexion	تفکر، ژرف‌اندیشی
réification	شیءوارگی
reproductibilité	بازآفریدنی
satire	هجو
schème	طرح
sémantique	معنایی
sémioticien	نشانه‌شناس
sémiotique	نشانه‌شناسی
sentimentalisme	احساساتیگری
signification	معنا
sociabilité	اجتماعی‌بودن
socialisation	اجتماعی‌کردن
sociologique	جامعه‌شناختی
sociologisme	جامعه‌شناسی‌گری
son	آهنگ
sous - genre	زیر ــ انواع
spatio	مکانی
spécifisation	خاص‌بودگی
stéréotypes	اندیشه‌های قالبی
structurale	ساختاری
structuralisme	ساختگرایی
stylistique	سبک‌شناختی
(la) stylistique	سبک‌شناسی
subjectif	ذهنی
subjectivisme	ذهن‌باوری
sujet	شناساگر، شخص
syntaxique	نحوی
synthèse	همنهاد
système	نظام فکری
temporalité	زمانمندی
temporel	زمانی
texte	متن
thématique	درونمایه
thème	درونمایه، موضوع
théoricien	نظریه‌پرداز
théorie	نظریه
thèse	برنهاد
transcodage	رمز برگردانی
translinguistique	فرا ــ زبان‌شناسی
tonalité	نواخت (زبان‌شناسی)؛ ـ مایه (موسیقی)

totalité	تمامیت، کلیت
typologie	نوع‌شناسی
typologique	نوع‌شناختی
unité	وحدت
vécu	زیسته، واقعی
verbale	شفاهی، کلامی
voix	آوا، صدا

۶. نمایهٔ نام‌ها و آثار و اشخاص

این نمایه موارد زیر را دربر می‌گیرد:

۱ ـ اسامی خاص؛

۲ ـ نام آثار که نویسندهٔ آن‌ها با علامتِ ← مشخص شده است؛

۳ ـ نام اشخاص داستانی که کتاب‌ها و نویسندهٔ آن‌ها با علامتِ ← مشخص شده و فقط شمارهٔ اولین صفحه‌ای که نامشان در آن آمده، ذکر شده است. نام آثار و اشخاص داستانی (به ترتیب اسم و لقب) با حروف ایتالیک مشخص شده است.

از همین مترجم:

۱ ـ ***پیردختر***، نوشتهٔ اونوره دوبالزاک
۲ ـ ***گوبسک رباخوار***، نوشتهٔ اونوره دوبالزاک
۳ ـ ***آرزوهای برباد رفته***، نوشتهٔ اونوره دوبالزاک
۴ ـ ***جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)***، نوشتهٔ لوسین گلدمن
۵ ـ ***در شناخت اندیشهٔ گلدمن***، نوشتهٔ سامی نعیر، میخاییل لووی
۶ ـ ***جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن***، نوشتهٔ گلدمن و دیگران...
۷ ـ ***جامعه‌شناسی رمان: بالزاک، زولا، استاندال***، نوشتهٔ گئورگ لوکاچ
۸ ـ ***مکتب بوداپست***، نوشتهٔ گئورگ لوکاچ، فرانس فهر، اگنس هلر و...
۹ ـ ***سپیده‌دمان فلسفهٔ تاریخ بورژوایی***، نوشتهٔ مارکس هورکهایمر
۱۰ ـ ***هگل و اندیشهٔ فلسفی در روسیه: ۱۸۳۰ ـ ۱۹۱۷***، نوشتهٔ گی ـ پلانتی بونژور
۱۱ ـ ***نقدی بر فلسفهٔ معاصر روسیه***، نوشتهٔ گی ـ پلانتی بونژور
۱۲ ـ ***راه زندگی***، نوشتهٔ ماکارنکو
۱۳ ـ ***مقاله‌های آموزشی***، نوشتهٔ ماکارنکو
۱۴ ـ ***پیکار با تبعیض جنسی***، نوشتهٔ آندره میشل
۱۵ ـ ***اگر فرزند دختر دارید...*** نوشتهٔ النا جیانینی بلوتی

نشر آرست منتشر کرده است:

در قلمرو شعر

قدیسان آتش

و

خواب‌های زمان

منصور کوشان

دُرد و دود

مدیا کاشیگر

حرکت ناگهانی اشیا

ایرج ضیایی

سال‌های شبنم و ابریشم

منصور کوشان

حسرت‌های کوچک

سعید شاپوری

بیرون پنجره باد است

حسن صفدری

علاج

سینا بهمنش

نخستین اشعار

مظاهر شهامت

بیا شبیه آفتاب باشیم

پوران کاوه

سحر آب و حریم دلتنگی

پروین همتی

نشر آرست منتشر کرده است:

در قلمرو داستان و رمان

آداب زمینی

رمان

منصور کوشان

وسوسه

داستان

مدیا کاشیگر

واهمه‌های زندگی

داستان

منصور کوشان

آخرین مادر جهان

داستان

اکبر ایراندوست

وقتی مینا از خواب بیدار شد

داستان

مدیا کاشیگر

نشر آرست منتشر کرده است:

در قلمرو شناخت
(چهره‌ها)

سودای مکالمهٔ شادی و آزادی، میخائیل باختین

محمد پوینده

کتاب موجودات خیالی

خورخه لوئیس بورخس

ترجمهٔ احمد اخوت

نشر آرست منتشر می‌کند:

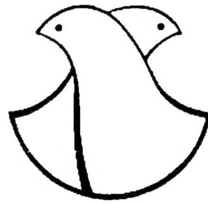
شاعر همیشه یاغی، ولادیمیر مایاکوفسکی

م. کاشیگر

پروست

ساموئل بکت

م. کاشیگر



آرست ARAST

Textes, Choisis, traduits et commentés par
Mohammad Pouyandeh

La Passion du dialogue, du rire, de la Liberté:
Mikhaîl Bakhtine
First Edition, 1994
Arast Editions
P.O.Box. 19395 - 4995
Tehran, Iran

textes choisis, traduits et commentés par

Mohammad Pouyandeh

La passion du dialogue, du rire, de la liberté: Mikhaïl Bakhtine

